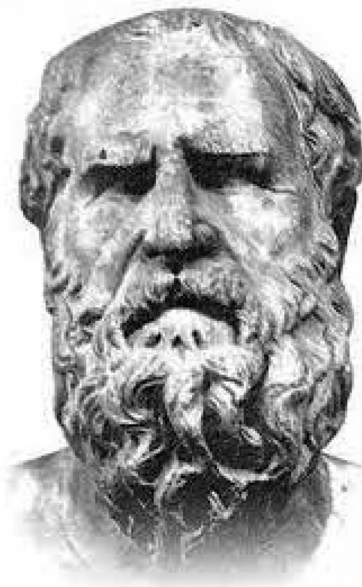
Marcus Mota
METAFÍSICA, ESCRITA E MÚSICA
ENSAIOS SOBRE OS FRAGMENTOS DE HERÁCLITO
MIL
Movimento
Internacional
Lusófono

METAFÍSICA, ESCRITA E MÚSICA: ENSAIOS SOBRE OS FRAGMENTOS DE HERÁCLITO

Marcus Mota

METAFÍSICA, ESCRITA E MÚSICA: ENSAIOS SOBRE OS FRAGMENTOS DE HERÁCLITO

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Propondo a centralidade de Heráclito no pensamento antigo, Nietzsche proclamava em 1873: “Denn die Welt braucht ewig die Wahrheit, also braucht sie ewig Heraklit: obschon er ihrer nicht bedarf, o mundo necessita eternamente da verdade, e por isso necessitará eternamemente de Heráclito: apesar de ele não precisar do mundo[1]”. A revalorização dos pensadores pré-socráticos como opção e contraponto ao legado de Platão e Aristóteles, mais especificamente à Ontologia, acarretou a revalorização de formas de expressão e conhecimento que aproximavam filosofia, existência e estética, abrindo a possibilidade de novos objetos de investigação e fusões entre saberes e práticas das mais diversas disciplinas e artes[2].

Revelador é que esta recepção altamente positiva de Heráclito por parte de Nietzsche se manifesta em uma obra que ficou incompleta, deixada de lado – *Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* (*Filosofia na Era Trágica dos Gregos*). Isso se deu, entre outras razões, pelo tempo dedicado em torno de Richard Wagner: como jovem professor de Filologia Clássica na Universidade de Basiléia, Suiça, abraçou um projeto de intervenção cultural no qual a cultura clássica reinterpretada serviria como modelo e impulsso para a cultura germânica. Jovem, Nietzsche viu em Richard Wagner a materialização dessa nova cultura. É o que inspira e muito as páginas de seu primeiro livro, *O nascimento da Tragédia* (1872).

Ora, como *Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* quase sempre é interpretado como um texto complementar a de *O nascimento da Tragédia*, podemos perceber na ruína da escritura um deslocamento, uma mudança: de Wagner para Heráclito, um novo herói para um renovado Nietzsche.

---

[1] V. http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/PHG .

[2] Para o contexto de *Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* e as relações entre Nietzsche e Heráclito, v. HEIT 2014, WIKERSON 2006, PRZYBYSLAWSKI 2002.

Grande parte dessas desilusões e revisões nietzschenas e suas consequências ecoaram em diversos estudiosos, entre eles especialmente no trabalho no pensador luso-português Eudoro de Sousa, que funda o mítico Centro de Estudos Clássicos na Universidade de Brasília e forma pesquisadores os mais diversos entre 1960 e inícios de 1980. Eudoro se dedica ao ensino e a publicações que também procuram constituir uma nova cultura a partir da Cultura Clássica. E lá está Heráclito. Em seus seminários e livros, Heráclito cifra, como em Nietzsche, um encontro de horizontes, uma busca de uma racionalidade ampla e plural. O empenho em procurar compreender os fragmentos de Heráclito acaba por impulsionar não apenas estratégias hermenêuticas, mas também esforçadas aventuras no mundo em todas as suas diversas materialidades.

Este livro testemunha o impacto da recepção eudoriana quanto ao pensamento de Heráclito[3]. Eu, entre tantos, como ex-aluno dos círculos eudorianos nos anos 80 do século passado, tive a oportunidade de manter acesa a chama dos estudos em torno de Heráclito, a partir de diversas palestras e publicações em eventos e revistas nacionais e internacionais. Heráclito, mesmo difícil, permanecia como um herói, um modelo, algo a ser decifrado, para que nós mesmos nos compreendêssemos de algum modo.

O que para mim se tornou claro foi que, para efetivar um diálogo de melhor nível com Heráclito, seria preciso superar, além dos meus limites, os entraves da historiografia filosófica tradicional: o pensador de Éfeso muitas vezes aparece domesticado, distribuído em meio a paráfrases dos conteúdos de seus fragmentos. Era mais que necessário escapar das armadilhas da vida intelectual, dos truques, fraseologias e etiquetas, ainda mais em se pensando no contexto nacional. Era contra isso que bradava Eudoro, mesmo no fim de sua vida.

Nesse sentido, este livro se organiza a partir de tentativas de se empreender leituras mais problematizantes de Heráclito, buscando outras possibilidades interpretativas, como as dos Estudos do Som (*Sound Studies*) ou dos Estudos da Performance.

Os oito ensaios aqui disponibilizados seguem em ordem inversa de sua elaboração. Escritos em 2015/2016, os três primeiros – "Texto,

---

[3] Discorro mais detalhadamente sobre essas vivências em MOTA 2012.

Escritura e Música" e "Heraclitus Homericus", e "O livro de Heráclito" – valem-se de detalhadas análises de alguns fragmentos de Heráclito como procedimento para subsidiar a relevância da presença de referências a sons e a situações sonoramente orientadas. Longe de uma abordagem puramente formal, a forte incidência de referências a sons tanto no conteúdo, quanto na organização mesma dos fragmentos indica a presença de toda uma cultura aural que permeia a produção textual de Heráclito. Assim, os fragmentos, entre outras coisas, registram práticas sociais modeladas a partir de trocas sonoramente orientadas e criativamente reelaboradas. Heráclito não só se apropria dessa cultura, como também a refrata, subverte.

Aos três longos ensaios de abertura, escritos logo após pesquisa sobre as matrizes homéricas na narrativa complexa de *As Etiópicas*, de Heliodoro, sucedem-se os quatro restantes, que patenteiam o amadurecimento de uma reflexão contínua em torno de Heráclito[4]. O capítulo "Heráclito e os Eventos Performativos", escrito em 2010, subsidia a interpretação dos fragmentos de Heráclito a partir da compreensão de atos e situações performativos que tanto se encontram documentados nos fragmentos, quanto modelam a sua organização textual.

A aplicação de conceitos, experiências e metodologias dos Estudos da Performance não é nova em Estudos Clássicos. Desde meados da década de 70 do século passado tem havido o incremento na utilização de conceitos construídos a partir de experiências performativas na análise de textos gregos antigos.

O primeiro campo de aplicação foi o dos estudos da dramaturgia grega por O. Taplin. Em seguida, G. Nagy e Richard Martin nos Estudos Homéricos. No início de nosso século houve uma expansão tanto das abordagens quanto dos objetos de aplicação: não se trata mais de investigar eventos tipicamente performativos, como o teatro, e sim observar como a sociedade em suas diversas instituições, grupos e formas de interação

[4] Esta pesquisa sobre as matrizes homéricas está disponível no meu livro *Audio--cenas:Interfaces entre Cultura Clássica, Dramaturgia e Sonoridades*, em publicação pela Editora UnB.

se articula a partir de padrões teatralizados. Ou seja, atos performativos podem ocorrer em espaços e contextos que estão diretamente relacionados ao campo estético. Mesmo que isso seja um truísmo, sempre é bom reforçar que empregar conceitos e análises com viés performativo não significa focar apenas em eventos ou textos artísticos.

Após o detido estudo sobre performance e os fragmentos de Heráclito, seguem-se três textos – "Fragmentos de uma cidade arcaica e ruidosa", "Heráclito e a cidade: A dramaturgia do cotidiano", e "Fragmento 1" – escritos respectivamente em 2009 e 2008, ambos conectados à preocupação de se buscar vias de acesso alternativas: não mais grandes leituras, sistêmicas, universais. Nessa época, para mim o importante era a cidade. Sempre se fala de Heráclito, do homem. Essa recepção fora muito reafirmada pelo trabalho de Diógenes Laércio. Sem coincidência alguma, o próprio Nietzsche ocupou-se do tema em sua inconclusa tese de 1870 *Beiträge zur Quellenkunde und Kritik des Laertius Diogenes* (*Contribuição para o Estudo e Crítica das fontes de Diógenes Laércio*) e mesmo em *Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* percebemos um pouco esta narrativa em torno de grandes figuras.

Nestes três ensaios, eu me exercitava em considerar mais atentamente o que a materialidade das referências dos conteúdos registrados nos fragmentos indicam: em oposição a uma leitura abstratizante, era possível perceber coisas, atos, situações, figuras, sons, cenas, uma cidade pulsando.

Mas tal reconstrução imaginativa era silenciosa, marcada pela leitura e análise do texto e estudo de obras de apoio (dicionários, gramáticas, livros e artigos complementares). Então, por que em meio a tanto som, temos tanto silêncio? Nesse sentido, esses pequenos textos se complementam: as cenas da vida da cidade não são apenas fotografadas pelo escritor.

Chegando ao último ensaio, retroajo ao tempo quando essa aventura começou: em 1998, como jovem professor na Universidade de Brasília, a mesma em que formei nos círculos eudorianos, flagro-me ainda cativo do meu herói, Heráclito, mas não apenas ele, e sim Eudoro, e também Ronaldes de Melo e Souza, meu mestre, que estudou com Eudoro. Quem diria que entre 1998 e 2018 este trajeto de 20 anos se desdobraria em tantas e inconclusas investigações? Aquilo que se apresenta não formu-

lado, condensado, cru em 1998, revigora-se em 2015 e 2016, data dos últimos textos que escrevi sobre Heráclito, em uma nova expressão, com maior acuidade textual e analítica. Parece o trajeto de uma catábase, uma vertiginosa atração pelo jogo dos fragmentos.

Espero que as diversas aproximações à textualidade de Heráclito que ora se publicam possam lançar novos leitores a participar desse jogo ao qual nos jogamos com todas as nossas capacidades e passamos a existir[5]. Não tive a intenção de esgotar temas ou oferecer análises de todos os fragmentos ou temas presentes no 'livrinho' de Heráclito. Por mais paradoxal que possa parecer, lidar com fragmentos é ocupação de uma vida inteira: vai se fazendo pouco a pouco, dia após dia.

Agradeço o apoio do Programa de Pós-Graduação em Metafísica do Programa de Pós-Graduação em Arte, e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, todos da Universidade de Brasília, além dos órgãos financiadores como CNQq e Capes. Além disso, cumpre ressaltar diálogos com mestres e amigos como Fernando Bastos, Ordep Serra, o já citado Ronaldes de Melo e Souza, Emanuel Araújo, Marcelo Américo, Hugo Rodas, Gabriele Cornelli, Luís Lóia e Samuel Dimas.

Brasília, Laboratório de Dramaturgia da UnB,
25 de fevereiro de 2018.

[5] Em 2017 organizei um seminário de pesquisa e realização artística a partir do qual cada estudante/pesquisador/artista, a partir de minha orientação, desenvolvia um projeto artístico a partir dos fragmentos de Heráclito. Os resultados do projeto "Heráclito em Performance" podem ser acompanhados na *Revista Dramaturgias* n.6 (2017).
Link: http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias .

1 – TEXTO, ESCRITURA E MÚSICA: OS FRAGMENTOS DE HERÁCLITO

“As coisas que podem ser vistas, escutadas
e apreendidas por experiência são as que prefiro”
Heráclito[6]

Abrindo seu clássico estudo sobre Heráclito, Charles Kahn afirma que “Heraclitus was a great prose artist, one of the most powerful stylists not only of Greek antiquity but of the world literature” (KAHN, 1979:IX). Tal surpreendente julgamento se apresenta como uma provocação para estudos que não apenas se reduzam a análises linguísticas e formais dos fragmentos restantes da obra de Heráclito e sim procurem, a partir desses textos restantes, dimensionar em que sentido a relevância e intensidade tal expertise expressiva possa ser melhor compreendida.

A alternativa aqui esboçada neste livro é a de se debruçar sobre a materialidade verbal dos fragmentos, em seus jogos de escolha e distribuição de palavras e sons, para, a partir daí, esclarecer alguns aspectos da criatividade textual de Heráclito.

Desse modo, este artigo se define como uma aproximação inicial ao problema colocado pela obra do pensador de Éfeso. E a pista, o impulso inicial está no som.

Forma dos fragmentos

Um caminho seria o interrogar os próprios fragmentos, a sua intricada composição. Tal ‘poética dos fragmentos’ nos direciona para observar as escolhas e combinações dos elementos.

A análise do fragmento 36, por exemplo, nos coloca diante uma elaborado jogo de relações entre os elementos agrupados em sucessão.

---

[6] Sigo numeração estabelecida por Diels/Kranz.Todas as traduções do grego são de minha responsabilidade, a partir da edição MARCOVICH 1967.

Eis o original com o tradução:

“ ψυχῇσιν θάνατος ὕδωρ γενέσθαι, ὕδατι δὲ θάνατος γῆν γενέσθαι, ἐκ γῆς δὲ ὕδωρ γίνεται, ἐξ ὕδατος δὲ ψυχή , Para as almas é morte se tornar água, para a água é morte se tornar terra; mas da terra nasce a água, e da água a alma.”

O fragmento dispõe uma série de elementos em dois conjuntos principais de relações:

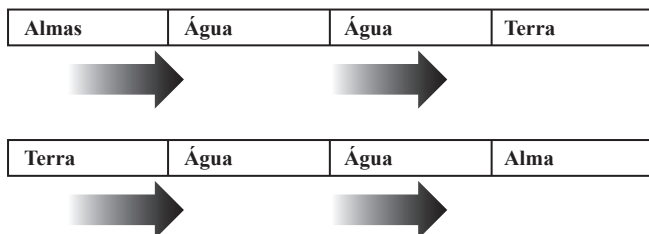
A - para as almas é morte se tornarem água, para a água é morte se tornar terra;

B- mas da terra nasce a água, e da água a alma.

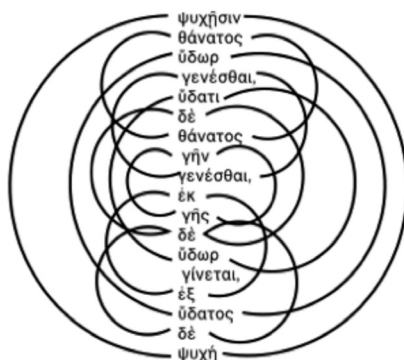
Detalhando um pouco mais, vemos que cada conjunto ou sequência de elementos também se divide em duas partes:

A1 - para as almas é morte se tornarem água, A2 - para a água é morte se tornar terra;

B1- mas da terra nasce a água, B2- e da água a alma.

Assim, em primeiro momento, pode-se afirmar que o fragmento é construído a partir de padrões que organizam a escolha das palavras em sentenças proporcionais: A= 1+1, B= 1+1. A coesão do fragmento está na relação paritária entre os elementos conjuntados nessas sentenças proporcionais. Porém, há uma interrupção da concordância, do prosseguimento do processo de unificação: na juntura, na conexão entre A e B temos a particula ‘mas’, ‹δὲ’. Assim, A que era igual a B, agora se transforma em A= não B. Mas em que consiste essa diferença, essa oposição, essa negação? O ritmo da sucessão entre A1 e A2 é a da reiteração de um padrão entre elementos diferentes (água, terra). Se fôssemos detalhar mais ainda o fragmento, poderíamos assim o representar:

A divisão e distribuição em blocos não é suficiente, pois as sequências A e B estão conectadas,como uma grande linha:

1-Almas	2-Água	3-Água	4-Terra	5-Terra	6-Água	7-Água	8-Alma
ψυχῆσιν	ὕδωρ	ὕδατι	γῆν	γῆς	ὕδωρ	ὕδατος	ψυχή

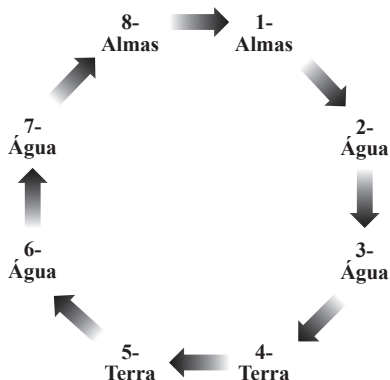
Como se pode bem ver, há jogo de respostas, de vínculos entre os elementos: o primeiro se liga ao último, o segundo ao penúltimo, e assim sucessivamente. A resultante dessa estranha linha é o que na antiguidade se chamava de 'ring composition' ou estrutura em anel[7]. Utilizando todos os elementos do texto no original grego esta estrutura circular ou em anel fica bem mais pronunciada, como mostra o gráfico abaixo[8]:

Como se pode observar há alta taxa de proporção proporção entre os elementos/vocábulos do texto. As 18 ocorrências vocabulares do fragmento projetam relações diversas, ligando as duas grandes sequências

---

[7] *Ring composition* pode ser intepretada também como quiasmo (*chiasmus)*, que toma seu nome da letra X(χ) em grego. A forma da letra indica um cruzamento, um arranjo transversal. Transversal é em geometria o nome da reta que cruza um par ou feixe de retas paralelas.

[8] Reelaboração da figura em MOURAVIEV, 2006:64.

(Ae B) em multiplicação de simetrias. Temos a correspodências entre as palavras e entre os fonemas. E a identidade entre partes extremas projeta a correlação ou espelhamento entre as duas 'metades'do fragmento (A e B).

Nesse sentido, saímos da linha e vamos para o círculo:

Ou seja, mesmo escrevendo em uma forma de expressão marcada pela contiguidade, pela inclusão de elementos assemelhados, o paralelismo na posição dos elementos no projeta uma outra imagem: a das coisas que retornam. O conectivo entre as duas grandes sequências A e B marca esse movimento parelelo de onde se inicia o regresso. É como se A e B fossem espelhados. Vai-se de A1 para A4 para então se retornar a A1, que é A8.

O padrão do círculo, porém, não é o suficiente, pois os elementos não estão estanques e sim em movimento, pois central para o fragmento é justamente a transformação de algo em outra coisa, γενέσθαι, ἐκ γῆς ... γίνεται . Essa fluidez dos elementos em transformação nos projeta uma outra imagem presente nos padrões registrados no fragmento.

De forma que o movimento de A, morrer/se transformar em , vincula--se ao de B, nascer de. A paradoxal identidade entre morrer e nascer se faz a partir do horizonte da mudança, da transformação, processo este que, segundo a composição do fragmento é incessante, é um fluxo.

E que desenho é este então que depreende tanto do movimento das palavras em sua seleção e combinação quanto das referências que elas exploram nas tensões das aproximações e contrastes?

Em outros fragmentos, há explicita relação com um desenho ou movimento dentro de um espaço que pode ser visualizado.

Por exemplo, o fragmento 60 nos indica um espaço atravessado por um eixo vertical na qual posições extremas são igualadas:

"ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡυτή,

O caminho {para} cima e para baixo são um e o mesmo."

O texto dispõe de outra maneira os processos encontrados no fragmento 36. Temos um referente central que é desdobrado em uma séria de inclusões e desdobramentos: A (caminho) = A1 (cima) X A2 (baixo). Por sua vez A1 e A2 são igualados a dois qualificativos assemelhados AA1, AA2. Temos então uma estrutura tripartite concectada por dois sinais de identidade. Em um primeiro momento, temos a linha, ὁδὸς . Mas esta linha é projetada em uma espaço no qual vamos compreender de outra forma sua trajetória: no lugar da horizontalidade, temos a verticalidade, ἄνω κάτω . Posições em um eixo são identificadas quando há movimento. Para aquilo que está em cima ficar igual aquil que está em baixo dentro de um eixo vertical é preciso que haja rotação. Assim aquilo que está em cima, desce, e o que está em baixo, sobe. De maneira que a cena detida no impulso de se ultrassar no fragmento de fato é o registro, a partir da linearidade da sintaxe, de uma dinâmica espaço-temporal. Novamente vamos da linha para um círculo ou para um movimento espiralado.

Mais explícito em nomear a representação das trajetórias é o fragmento 103:

"ξυνὸν γὰρ ἀρχὴ καὶ πέρας ἐπὶ κύκλου περιφερείας,

comum princípio e fim na circunferência do círculo."

Neste passo Heráclito tem em foco não um processo cósmico ou uma cena do cotidiano em Éfeso: o fragmento se detém em uma forma geométrica, a qual pode ser aplicada a diversas coisas e eventos. Na análitica dessa forma, Heráclito enfatiza a identidade entre aquilo que é ao mesmo uma e oposta relação quanto a outra. Assim, o começo é um ponto, outro e oposto ao seu limite extremo final, πέρας, ao mesmo tempo que, pelo movimento do círculo, ἐπὶ κύκλου περιφερείας , torna-se aquilo do qual se distingue e antagoniza. Os pontos estão indexados ao fluxo de sua configuração. Como no eixo vertical do fragmento 60, a identidade entre posições opostas se dá por uma dinâmica espaço-

-temporal específica, capaz se ser traduzida em imagens geométricas e arranjos vocabulares.

Este arranjo é interpretado na forma mesma do fragmento, que pode se dividir em três partes:

ξυνὸν	ἀρχὴ καὶ πέρας	ἐπὶ κύκλου περιφερείας
comum	princípio e fim	na circunferência do círculo

As partes extremas circundam o meio, que é composto pelos termos opostos. A distribuição tripartide (A-B-C) articula a identidade entre o qualificativo e a forma geométrica, tendo os termos opostos como explicitações dessa identidade: princípio e fim são comuns, reúnem-se na dinâmica do círculo e não em sua constância de sua representação geométrica. A aproximação entre os opostos, ἀρχὴ καὶ πέρας ,quando um se torna outro, é o índice do movimento da figura, ἐπὶ κύκλου περιφερείας.

Um contraponto a esta mobilidade do círculo, que não tem fim nem começo, pois começo e fim são intercambiáveis, é o conjundo de definições de aristóteles na *Poética (*1450b 26-31)*:*

"uma totalidade é o que possui princípio, meio e fim. O princípio é o que, necessariamente em si não é precedido de outro, mas ao qual algo depois algo diverso acontece e passa existir; o fim, ao contrário, é o que necessariamente e na maioria dos casos é precedido de outro, e que depois nenhuma outra coisa sucede. Meio é o que vem depois de algo e antes de outro, ὅλον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. ἀρχὴ δέ ἐστιν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τοὐναντίον ὃ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν· μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον."

Assim, segundo Aristóteles, a imagem de uma linha provê pontos com posições definidas e diversas. Os pontos iniciais e finais dessa linha estão em relação oposta, τοὐναντίον. Estas oposições assinalam posições fixas no espaço e são relativas: para que o início seja início, ele precisa não ser o que o fim é. Dessa maneira essas oposições são excludentes.

Por seu turno a referência ao círculo e à cincunferência em Heráclito, mas que um traçado com resultante em figura geométrica aponta para um

processo de transformação de posições para um movimento sem começo e sem fim, infinito (SWEENEY 1972:65-73; WERSINGER 2011:99-142).

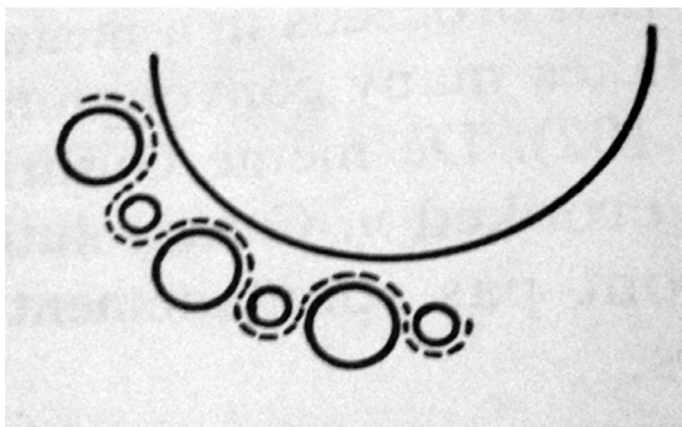
Complementar a esta dinâmica espaço-temporal, temos o problemático fragmento 59. Nele se qualificam movimentos em tensão e complementariedade de uma maneira da tornar mais claro o tipo de trajetória que podemos reconhecer em flagrantes de transformações de referentes *in situ.* Há diversas possibilidades de sua leitura.

A primeira está relacionada com a tradição manuscrita:

"γραφέων ὁδὸς εὐθεῖα καὶ σκολιὴ μία ἐστί καὶ ἡ αὐτή ,
O caminho das letras reto e curvo são um e o mesmo."

Outras, com emendas modernas:
"γνάφων ὁδὸς εὐθεῖα καὶ σκολιὴ μία ἐστί καὶ ἡ αὐτή,
O caminho dos pisões reto e curvo são um e o mesmo."

"γναφείῳ ὁδὸς εὐθεῖα καὶ σκολιὴ μία ἐστί καὶ ἡ αὐτή,
No pisão, o caminho reto e curvo são um e o mesmo."

As duas emendas modernas convergem para o tratamento mecânico de produtos têxteis, seja pela passagens dos fios e fibras na carda, seja pela máquina que aperta e bate o pano. M. Conche procura traduzir visualmente tal referente desse modo (CONCHE, 1986: 406):

O fio ou fibra que passa no conjunto de roldanas/pisões é reto e curvo ao mesmo tempo.

Em todo caso, mesmo que não se determine a ação e as figuras que são qualificadas, o fragmento, ecoando simetrias e espelhamentos já observados, ratifica a complementariedade de movimentos opostos. A diferença está na novidade do movimento agora indicado: σκολιὴ (σκολιός ά, όν) curvo, dobrado, enrolado, entrelaçado, torto, indireto. A qualificação é aplicável a caminhos, cursos de rios, e mesmo, em plano ético, ao que é injusto, perverso. Como substativo, σκολιόν, τό, nomeia o 'intestino'. O interessante é que o vocábulo em forma neutra, σκόλιον, τό, significa a canção de repertório reperformada nos banquetes, em um contexto de competição e com ordem enviesada: a bebida e a disputa das habilidades contribuindo para a ‹complexa trajetória› da cantoria (WECOWSKI 2014:95, COLLINS 2004).

O contexto da citação do fragmento também é esclarecedor. O fragmento 59 foi-nos transmitido pela obra *Refutação de todas as Heresias*, atribuída ao teólogo Hipólito de Roma (170-236). O fragmento está inserido em um torso textual que aglomera afirmações de Heráclito, com o objetivo de apresentar ideias gnósticas e das sociedades secretas da época que se oporiam à ortodoxia católica. O caso do fragmento 59 é relevante pois, no contexto de sua ocorrência, Hipólito de Roma tenta explicar o que qual seria o referente desse complementariedade de opostos:"o movimento espiral de um instrumento chamado 'pisão' na máquina é reto e curvo pois revolve pra cima e em círculos ao mesmo tempo, ἡ τοῦ ὀργάνου τοῦ καλουμένου κοχλίου ἐν τῷ γναφείῳ περιστροφὴ εὐθεῖα καὶ σκολιή· ἄνω γὰρ ὁμοῦ καὶ κύκλῳ περιέρχεται (*Retutação* IX,9,4.)" [9].

A simultaneidade de movimentos diversos e conjungados projeta uma imagem multiplanar no qual a representação bidimensional não consegue captar. Um referente (coisa, ação, pessoa, fenômeno) que assim se percebe nos solicita também o recurso a modos de interpretação e configuração igualmente multiplanares.

[9] Para um pisão ainda em funcionamento, v. http://www.saberfazer.org/research/2011/9/8/o-piso-de-tabuadela .

Para tentar traduzir essa complexidade, além do recurso a imagens visuais, Heráclito vale-se de referências a sons organizados, à música.

Os chamados 'Fragmentos Musicais'

Um outro grupo dentro dos fragmentos de Heráclito é o dos que se referem explicitamente ao campo lexical da música (instrumentos musicais, terminologia musical).

Para tanto, temos o seguinte *corpus*:

1 – "O contrário é convergente, e dos divergente a mais bela harmonia" (Fr. 8).

2 – "Conjunções: completas e incompletas, convergentes e divergentes, consoantes e dissonantes, e de todas as coisas um, e de um todas as coisas" (Fr. 10).

3 – "Não compreendem como o divergente concorda consigo mesmo, harmonia de movimentos contrários, como os do arco e da lira" (Fr. 51).

4 – "a harmonia invisível é mais forte que a visível" (Fr. 54).

Nestes fragmentos há uma aproximação entre práticas musicias conhecidas no tempo de Heráclito a eventos não musicais. Mais que uma analogia, Heráclito parte dessas práticas e de seus resultados sonoros, qualificando-os como modelares e horizonte para outros padrões ou ações, como se observa em parte de sua recepção crítica contemporânea (KAHN, 1979:195-200;SASSI 2015; SNYDER 1984).

O fragmento mais explícito nessa direção é o 51:

"οὐ ξυνιᾶσιν ὅκως διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει· παλίντροπος

ἁρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης , Não compreendem como o divergente concorda consigo mesmo, harmonia de movimentos contrários, como os do arco e da lira."

A complementariedade entre o arco e lira tem sido interpretada em muitos sentidos. Platão mesmo, em *O Banquete*, afirma (*Symp. 187a5-6*):

"Heráclito quis talvez dizer, já que as palavras não estão bem colocadas, quando ele afirma que o que diverge de si mesmo consigo concorda como a harmonia do arco e da lira'. É totalmente sem sentido falar que a harmonia é divergente ou que deriva da divergência. No entanto, ele pode ter isso em mente: a harmonia foi criada pela arte musical a partir de frequências agudas e graves que antes eram divergentes e depois passaram

a concordar, Ἡράκλειτος βούλεται λέγειν, ἐπεὶ τοῖς γε ῥήμασιν οὐ καλῶς λέγει. τὸ ἓν γάρ φησι “διαφερόμενον αὐτὸ αὑτῷ συμφέρεσθαι,ὥσπερ ἁρμονίαν τόξου τε καὶ λύρας.” ἔστι δὲ πολλὴ ἀλογία ἁρμονίαν φάναι διαφέρεσθαι ἢ ἐκ διαφερομένων ἔτι εἶναι. ἀλλὰ ἴσως τόδε ἐβούλετο λέγειν, ὅτι ἐκ διαφερομένων πρότερον τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος, ἔπειτα ὕστερον ὁμολογησάντων γέγονεν ὑπὸ τῆς μουσικῆς τέχνης.”

Platão explicita que a aproximação entre o arco e a lira se faz em função da arte musical, τῆς μουσικῆς τέχνης , a qual diz respeito a conhecimento de escalas e afinação e performance de instrumentos. Ou seja, há no modo como o arco é manipulado e a lira é tangida algo que se efetiva em movimentos opostos complementares. Arco e lira são aproximados em função de sons e movimentos, dos modo como sons e movimentos são produzidos. A ‹harmonia› aqui situa-se dentro dessa copresença de referências contrapostas especificamente relacionadas à arte musical.

Sobre o modo como tal harmonia é materializada, uma possibilidade está na tensão mesma da(s) corda(s), no encontro entre duas forças na performance do instrumento: em ambos a corda esticada é pressionada, puxada para trás, com decorrente produção de oscilações. Em seu estado ativo, o arco e a lira só funcionam se houver a aplicação dessa força contra a resistência da corda. Essa força deforma a corda e o instrumento: o arco enverga, a(s) corda(s) tocada(s) pelo plecto(ou pelo dedo) modifica-se. Soando a nota na lira, e voando a flecha, a(s) corda(s) vibra(m). A produção do som, pois, vincula-se à materialidade do objeto (MONBRUN 2007:91-180).

No ‘Hino Homérico a Hermes’ temos uma detalhada descrição da construção da lira[10]:

[10] Para o texto, sigo VERGADOS 2013 na tradução dos versos 25 e 47-54. Para a (re) construção da lira, v. MAAS, 1974; ROBERTS, 1981; BÉLIS, 1985; MAAS&SNYDER, 1989; DUMOULIN, 1992; DUMOULIN, 1992a; CREESE, 1997. O foco aqui no *Hino Homérico a Hermes* é lira quelônia *(quelys*), formada do casco da tartaruga.

“Hermes, como se sabe, foi o primeiro a fazer uma tartaruga canora(...)	Ἑρμῆς τοι πρώτιστα χέλυν τεκτήνατ᾽ἀοιδόν(...)
Cortou bambus sob medida, fixando-os,	πῆξε δ᾽ ἄρ᾽ ἐν μέτροισι ταμὼν δόνακας καλάμοιο
prendendo suas pontas no dorso do casco da tartaruga.	πειρήνας διὰ νῶτα διὰ ῥινοῖο χελώνης.
Então esticou a pele de boi com mastria em volta,	ἀμφὶ δὲ δέρμα τάνυσσε βοὸς πραπίδεσσιν ἑῇσι
e inseriu os braços, ambos travados por uma barra acima,	καὶ πήχεις ἐνέθηκ᾽, ἐπὶ δὲ ζυγὸν ἤραρεν ἀμφοῖν,
e sete cordas de tripas de ovelha esticou.	ἑπτὰ δὲ θηλυτέρων ὀίων ἐτανύσσατο χορδάς[11].
Então após ter feito isso, tomando o plectro, adorável brinquedo,	αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τεῦξε, φέρων, ἐρατεινὸν ἄθυρμα,
testa cada uma das cordas.”	πλήκτρῳ ἐπειρήτιζε κατὰ μέρος [12]

Temos pois, a partir do carapaça da tartaruga, os seguintes itens:

a- as varas de bambu, δόνακας, enxertadas da carapaça, tendo a função de fixar e dar suporte à pele de boi (BARKER,1984, p. 43);

b- a pele do boi, δέρμα τάνυσσε βοὸς, membranda cobrindo a carapaça da tartaruga;

c- os braços, πήχεις , feitos de chifres ou de madeira;

d- a barra horizontal, ζυγὸν, que segura ambos os braços;

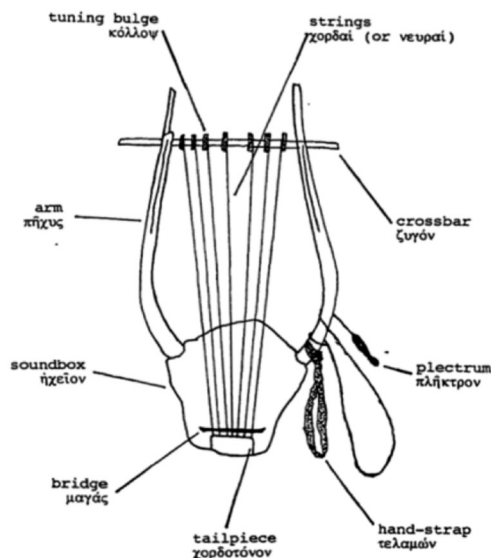
e- as sete cordas esticadas, ἑπτὰ χορδάς;

f- o plectro, πλήκτρῳ ,palheta para tanger as cordas.

Dados da iconografia ampliam as informações textuais[13]:

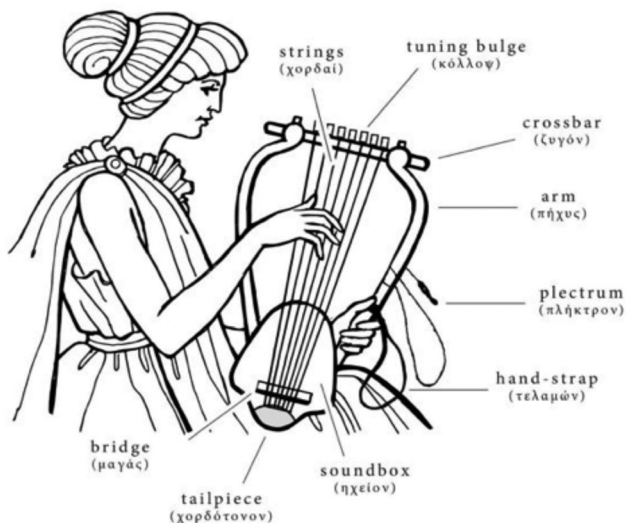
[11] Nos manuscritos há uma variação textual: no lugar da qualificação das tripas de ovelhas, θηλυτέρων, temos a qualificação das cordas,συμφώνους, isto é, ‘concordantes’, ‘harmoniosas, ‘afinadas’. A favor dessa tradição/tradução, v. FRANKLIN 2002. BARKER, 1984:43 usa esta variação em sua tradução do trecho: “He stretched seven harmonious strings of sheep-gut”.

[12] Literalmente: “testa cada uma das partes”.

[13] Para este temas, v. CREESE, 1997:87, a partir de MAAS&SNYDER, 1989:111-112. V. ainda PSAROUDAKES 2011. Para uma recente e bem documentada reconstrução da da lira v. PSAROUDAKES&TERZES 2013. V. ainda. o projeto Lyra 2.0, conduzido pelo compositor e pesquisador Michael Levy: Links: http://en.luthieros.com/lyre2project e http://www.ancientlyre.com/the_lyre_20_project/

Como se pode observar, a construção e forma da lira coloca diversas situações que materializam referências presentes nos fragmentos. Sendo um instrumento composto por diversas partes, destaca-se iniciamente a questão das junturas/conexões que se articulam no caparaça do animal morto (PSAROUDAKES 2000, BÉLIS 1985). A partir disso, há diversas tensões provinda dos encaixes, da relação entre as partes e sua relação com a base material da tartaruga. Os braços mesmos manifestam esse encontro de tensões entre diversos pontos de conexão, situando-se paralelamente e contrapostos, em ‘U’.

Mas são as cordas que efetivam o acúmulo de tensões e oposições que a lira audiovisualmente registra. Junto com seu conjunto de encaixes, temos as cordas mesmas de igual extensão mas com diversas frequências. Da esquerda para a direita, da proximidade ao corpo do intérprete para o afastamento desta posição, temos uma ordem de disposição do som mais grave ao mais agudo[14]:

---

[14] Link para a imagem: http://en.luthieros.com/product/the-lyre-of-apollo-iii-ancient--greek-lyre-chelys-11-strings-top-quality-handcrafted-musical-instrument.

Esta distribuição das cordas assim se configura, segundo recepção nas recentes pesquisas de Música Grega (DUCHESNE-GUILLEMIN 1967; LANDELS,1999:54; MATHIESEN 1999:243-247;CHANTRAINE 1994; WEST 1981; WEST 1992:64,219-223):

Número	1	2	3	4	5	6	7
Nome	Hupat*ē*	Parhypat*ē*	Lichanos	Mes*ē*	Trit*ē*	Paran*ētē*	*Nētē*
Significado	'Primeira' ou 'mais alta'	'Junto da primeira' ou 'junto da mais alta'	'Terceira'	'a do meio' , 'mediana'	'a do dedo indicador'	'junto da mais baixa'	'a mais baixa'

Assim, ao mesmo tempo, pelos nomes das cordas se cifram movimentos e frequências: as alterações em um eixo horizontal em relação ao músico-cantor e no parâmetro psicoacústico quanto às diferenças intervalares de frequências. Assim, determina-se a dimensão posicional na produção e recepção dos sons e seu caráter relativo: o percurso das mãos nas corda se defronta com as mudanças entre as frequências sonoras.

Em um primeiro parece haver uma contradição aqui, pois a primeira corda de referência, a que está mais perto do corpo do musicista, "significa 'a mais alta', ou 'primeira', mas a corda com esse nome ressoa a nota mais grave (LANDELS, 1999:54)". O contraste entre a ordem das cordas e a ordem dos sons manifesta um espaço de tensões em que o eixo de referência é a percepção de eventos dentro de contextos efetivados por vínculos.

De fato, os termos para 'agudo'e 'grave' em grego não estão condicionados a uma lógica vertical das alturas.Como vimos, por exemplo, na paráfrase platônica do fragmento 51, os termos utilizados para caracterizar tecnicamente a harmonia são τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος. O primeiro termo não apenas denota o eixo das alturas. Antes, nos textos homéricos e na poesia lírica "primariamente objetiva indicar o impacto psicológico ou emocional que um som produz em seu ouvinte (BARKER, 2002:25)". Daí ὀξύς possuir uma gama imensa de possibilidades como a ponta (aguda) e afiada de uma lança, o pico de uma montanha, um movimento rápido e, disso, o efeito de algo penetrante, estridente (CHANTRAINE 1984). Já o segundo termo, βαρύς, associa-se peso, a severidade, dureza. Inicialmente os termos são polissêmicos, sem uma marcada oposição sonora.

Um documento que atesta a passagem do primário senso tátil destes termos para questões acústicas está no fragmento 1 de Arquitas de Tarento[15]:

"Bem, em primeiro lugar elas {Astronomia e Música} perceberam que não pode haver som sem que haja o golpe de coisas umas nas outras. Elas afirmam que um golpe acontece quando coisas em movimento se encontram e se chocam entre si. (...) Então quando as coisas atingem nossa percepção, as que chegam de modo rápido e forte dos golpes parecem ter uma frequência aguda, enquanto que as lentas e fracas apresentam uma frequência grave, πρᾶτον μὲν οὖν ἐσκέψαντο¸ ὅτι οὐ δυνατόν ἐστιν ἦμεν ψόφον μὴ γενηθείσας πληγᾶς τινων ποτ΄ ἄλλαλα. πλαγὰν δ΄ ἔφαν γίνεσθαι¸ὅκκα τὰ φερόμενα ἀπαντιάξαντα ἀλλάλοις συμπέτηι· (...) τὰ μὲν οὖν ποτιπίπτοντα ποτὶ τὰν αἴσθασιν ἃ μὲν ἀπὸ τᾶν πλαγᾶν ταχὺ παραγίνεται καὶ ἰσχυρῶς¸ ὀξέα φαίνεται¸ τὰ δὲ βραδέως καὶ ἀσθενῶς¸ βαρέα δοκοῦντι ἦμεν."

[15] Sigo o texto em HUFFMAN 2005.

Aqui a oposição entre o agudo e o grave se dá em função de um observador/ouvinte a partir da intensidade e velocidade de um ato percursivo. Ao som que chega para um ouvinte produzido com força e rapidez será atribuído um valor extremo de frequência. O seu contrário será o som que, mais distante do ouvinte, chega com menor intensidade e duração. O som é espacializado, dicotomizado, mas mesmo assim ainda não temos uma hierarquia vertical em sua representação. O movimento ainda é mais importante que sua orientação (ROCCONI 2002).

A releitura que o pequeno tratado *Sectio Canonis,* atribuído a Euclides, faz desse fragmento de Arquitas clarifica tal percusividade do som, associando-a às oscilações que ocorrem quando uma corda esticada vibra:

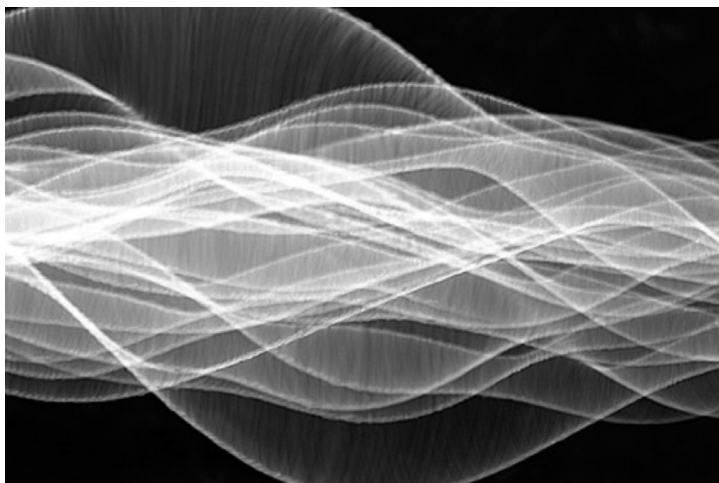
"Se houvesse quietude e ausência de movimento, poderia haver silêncio, se houvesse silêncio e nada se movesse, nada poderia se ouvir. Pois se algo vai ser escutado, é preciso que primeiramente haja golpe e movimento. Então, já que todos os sons ocorrem quando um golpe percurssivo acontece, e que é impossível que um golpe percussivo sem primeiramente movimento tenha acontecido – sobre movimentos, uns são mais compactados, outros mais espaçados, sendo que os mais compactados produzem notas agudas, e os mais espaçados produzem notas graves – temos que umas notas devem ser agudas, pois são compostas de movimentos mais compactados e numerosos, enquanto que outras devem ser graves, pois são compostas de movimentos mais espaçados e menos numerosos[16].

A 'compactação' aqui referida diz respeito à repetição de movimentos que ocorrem quando uma corda esticada é percutida. O foco é na relação estreita entre movimento e som. Quando há movimentos mais frequentes, intermitentes, temos uma estrutura mais densa, compactada.

Uma foto em alta velocidade de uma corda vibrando, realizada por Andrew Davidhazy, materializa tal imagem apontada no *Sectio Canonis*[17]:

---

[16] Reproduzo o texto editado em JAN, 1895, p.148-149.

[17] Imagem em http://www.davidhazy.org/andpph/exhibit-vibrations.html .

A. Barker em seu comentário sobre a formação de um pensamento sobre os sons na Antiguidade a partir do *Sectio Canonis* defende que a obra "começa pela observação que uma corda percurtida, ao gerar um som aparentemente contínuo, oscila de um lado para outro. A corda é percebida não como produzindo um impacto sobre o ar e sim uma sequência de golpes particulares, que se seguem um ao outro tão rápido que nossa audição integra os movimentos resultantes em um som único, contínuo e sem interrupções (BARKER 1984:9)".

Como bem afirma D. Creese, não há o *Section Canonis* sem sem monocórdio, não há as proposições de se medir as notas sem o instrumento de corda que as mede (CREESE 2010), o que posiciona a centralidade dos cordofones nas pesquisas acústicas, principalmente a partir do século IV a.C.

Voltando ao fragmento, podemos perceber que a aproximação entre o arco e a lira se faz dentro de um contexto no qual a produção sons e movimentos é determinante. A geometria comum do tensão no *design* curvado dos dois objetos projeta uma outra referência que a visual.

Essa arco que também é uma coisa mais que seu objeto se encontra em outro fragmento de Heráclito (Fr. 48):

"O nome do arco, vida; sua obra, morte,

τῷ οὖν τόξῳ ὄνομα βίος, ἔργον δὲ θάνατος. ”

O fragmento parte de um jogo de palavras: a mesma base vocabular com mudança de acento produz referentes diversos:

βιός	Arco
βίος	Vida

A mudança no som, o movimento na acentuação resulta em oposições diversas. O arco, pois, é refigurado auralmente, sendo ao mesmo tempo uma e outra coisa.

No caso do fragmento 51, há uma ambivalência: o arco e a lira se aproximam ao apresentar algo entre eles em oposição e complementariedade; ou ambos se aproximam por manifestar em si mesmos este jogo de *coincidentia oppositorum*. De qualquer forma, há forte presença de termos relacionados à produção e recepção de sons: divertgente, διαφερόμενον, movimentos contrários, παλίντροπος, harmonia, ἁρμονίη, lira, λύρης .

Em meio a este horizonte acústico enfatizado, o que viabiliza a correlação entre tais fenômenos acústicos e aproximação entre arco e a lira é justamente a presença comum da(s) corda(s) esticada(s).

Desse modo, a harmonia de movimentos contrários, παλίντροπος ἁρμονίη , retoma as representações multiplanares das referências visuais de outros fragmentos, promovendo agora sua orientação ondulatória, vibracional.

Nesse sentido, esta harmonia ou tensão dos contrários não se abarca em sua percepção visual: segundo o fragmento 54, é uma harmonia invisível, ἁρμονίη ἀφανὴς . Assim, temos pelo menos dois tipos de harmonias ou conjunções de opostos, distinguidas por sua percepção visual: a que se vê e a que não se vê. E o que não se vê, escuta-se.

Este jogo entre o que se mostra e o que se oculta se apresenta em outro fragmento que apresenta uma figura performativa audiovisual (Fr. 93):

“ὁ ἄναξ οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει ,

O senhor cujo oráculo está em Delfos nem afirma nem esconde mas envia sinais.”

O fragmento 93 é revelador: nos situa no universo das consultas a Apolo, poderosa divina que porta o arco e a lira. A ambivalência das ações performadas, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει , acabam por se completar em uma fusão, uma harmonização, ἀλλὰ σημαίνει . Ou seja, as oposição entre manifestar e seu movimento contrapolar apontam para um algo outro que é a próprio processo de sua percepção e produção. Nem uma coisa, nem outra mas algo – os sinais. O movimento dos contrários, este fluxo de oposições, constrói algo que é compreensível, perceptível – o sinais de sua atividade. Assim, há uma aproximação entre a harmonia de movimentos contrários, παλίντροπος ἁρμονίη , e os padrões sutis de processos ambivalentes, ἀλλὰ σημαίνει .

Se tais padrões não estão interamente naquilo que imediatamente se mostra, οὔτε λέγει , nem naquilo a que a isto se opõe, οὔτε κρύπτει, estão justamente na junção, harmonia, entre tais oposições. E como esta harmonia se perbece? Não basta apenas identicar os diferidos, pois a diferença por oposição extrema vincula-se à tensão de sua produção, ao impulso que correlaciona os elementos arranjandos e dispostos em uma dinâmica de movimentos contrários.

Seja a estranha comunicação do oráculo, seja a tensão complementar no arco e na lira, o que temos é um tipo de padrão de movimentos que se define por ser oscilatória, ondular, um pulso energético que se propaga em meios materiais mas que tem seus parâmetros.

O fragmento 10 não apenas assinala esse movimento como em si mesmo explora tal orientação ondulatória:

συλλάψιες	ὅλα καὶ οὐχ ὅλα,	συμφερόμενον διαφερόμενον,	συνᾷδον διᾷδον	καὶ ἐκ πάντων ἓν	καὶ ἐξ ἑνὸς πάντα
conjunções	completas e incompletas,	convergente e divergente,	consoante e dissonante,	e de todas as coisas um,	e de um todas as coisas.

O texto se expressa em um conjunto justaposto de grupos de palavras, que pode assim se organiza: um termo isolado, como uma conclusão antecipada abre o fragmento, projetando um arco que abrange todos os grupos binários que se seguem. Assim temos, de início, uma oposição

entre este começo plural aberto e os demais grupos de palavras: A X B^5, ou seja, o padrão A versus o padrão B ocorre cinco vezes em sucessão.

Essa fórmula pode ser melhor redimensionada: é possível perceber diversos arranjos dos pares no padrão B, como, respectivamente, elementos articulados em oposição por conectivo, por prefixação e por inversão de elementos. Assim temos: AXB (B^1, B^2,B^3). De qualquer forma, todos os padrões B explicitam aquilo que se enuncia em A: reunião, articulação de elementos.

O padrão B, disposto em cinco conjuntos de oposições e pareamentos, explora variações no modo como oposições são produzidas, variando também o encadeamento entre os pares de elementos. O padrão B^1 é construído a partir de uma base lexical que é constraposta a seu movimento espelhado: A X não A, ὅλα καὶ οὐχ ὅλα. Aqui temos um espelhamento: o mesmo referente é justaposto a si mesmo, mas à sua negação.

Já o padrão B^2 por duas vezes justapõe palavras em oposição sem conectivos e negações: o jogo entre semelhança e diferença é feito pelos mesmos prefixos em oposição nos dois pares:

συμφερόμενον **δια**φερόμενον,	**συν**ᾷδον **δι**ᾷδον

A duplicação do padrão B^2 estabelece tanto uma mudança no padrão B^1, quanto a instalação e reforço desse novo padrão por sua repetição. Ou seja, B^2 estabelece um padrão de continuidade a partir da repetição, nesse encadeamento e articulação de elementos, συλλάψιες, por meio qual a descontinuidade dos pares parecia dominar.

O subsequente novo padrão, B^3, estabelece um diálogo bem interessante com os padrões anteriores: retoma B^2, ao articula também em duplicação, enfatizando o novo padrão e a continuidade e retoma ainda o padrão sintagmático de B1, com conectivos, variando-o, com exclusão da negativa. O diferencial é que em B3 a relação entre os pares de segmentos em oposição é dada não é acumulação dos elementos e sim em sua inversão:

καὶ E	ἐκ de	πάντων todos	ἓν um
καὶ e	ἐξ de	ἑνὸς um	πάντα todos

Assim, o padrão B3 fecha o fragmento com uma estrutura quiástica, cruzada:

A alta densidade dessas formas de escolha e distribuição de elementos linguísticos no fragmento aponta para algo fora da língua: o material verbal no ato de escrita foi modelado em função da organização a ele aplicado. Não é a própria língua a gerar sucessão de padrões justapostos com suas variações.

Uma pista reside no contexto da citação: o fragmento 10 é apresentado no texto pseudo aristotélico *De mundo*[18]. Segue todo o trecho traduzido:

"No entanto, algumas pessoas se maravilham em saber como o cosmo, composto por princípios opositivos – seco e molhado, frio e quente – nunca fora destruído ou desaparecera tempos atrás. Isso se assemelha ao caso deterem de se maravilhar em saber como um cidade continua a existir composta por classes opostas – ricos e pobres, jovens e velhos fracos e fortes, bons e maus. Eles não percebem que a coisa mais maravilhosa do viver em acordo na comunidade é justamente isso: que é da pluralidade vem a unidade, a igualdade do não similar, admitindo toda variação da natureza e sucesso humano. Talvez a natureza tenha uma inclinação por oposições e a partir dessas produza a concordância das vozes e não dos assemelhados, do mesmo modo que uniu macho e fêmea juntos, e não membros do mesmo sexo, criando a harmonia primeira por meio das oposições e não pelas similaridades. Parece que a arte imita a natureza quanto a isso: a pintura mistura cores brancas e pretas,

[18] *De mundo 395a- 395b*. V. FURLEY 1955.

amarelas e vermelhas criando imagens que producem concordância com as coisas imitadas; a música mistura sons graves e agudos, curtos e longos, produzindo uma harmonia só a partir de diversas vozes; e a gramática, pela mistura de vogais e consoantes, compõe a partir delas a completude de sua arte. Isso é omesmo que o assim chamado Heráclito, o obscuro quis dizer: 'conjunções: completas e incompletas, convergente e divergente, consoante e dissonante, e de todas as coisas um, e de um todas as coisas.'De mesmo modo, pois, a composição de tudo – o céu, a terra, cosmo inteiro – é regulada por uma harmonia singular por meio de mistura de princípios opositivos,

Καίτοι γέ τις ἐθαύμασε πῶς ποτε, ἐκ τῶν ἐναντίων ἀρχῶν συνεστηκὼς ὁ κόσμος, λέγω δὲ ξηρῶν τε καὶ ὑγρῶν, ψυχρῶν τε καὶ θερμῶν, οὐ πάλαι διέφθαρται καὶ ἀπόλωλεν, ὡς κἂν εἰ πόλιν τινὲς θαυμάζοιεν, ὅπως διαμένει συνεστηκυῖα ἐκ τῶν ἐναντιωτάτων ἐθνῶν, πενήτων λέγω καὶ πλουσίων, νέων γερόντων,ἀσθενῶνἰσχυρῶν,πονηρῶν χρηστῶν. Ἀγνοοῦσι δὲ ὅτι τοῦτ' ἦν πολιτικῆς ὁμονοίας τὸ θαυμασιώτατον,λέγω δὲ τὸ ἐκ πολλῶν μίαν καὶ ὁμοίαν ἐξ ἀνομοίων ἀποτελεῖν διάθεσιν ὑποδεχομένην πᾶσαν καὶ φύσιν καὶ τύχην. Ἴσως δὲ τῶν ἐναντίων ἡ φύσις γλίχεται καὶ ἐκ τούτων ἀποτελεῖ τὸ σύμφωνον, οὐκ ἐκ τῶν ὁμοίων, ὥσπερ ἀμέλει τὸ ἄρρεν συνήγαγε πρὸς τὸ θῆλυ καὶ οὐχ ἑκάτερον πρὸς τὸ ὁμόφυλον, καὶ τὴν πρώτην ὁμόνοιαν διὰ τῶν ἐναντίων σηνῆψεν, οὐ διὰ τῶν ὁμοίων. Ἔοικε δὲ καὶ ἡ τέχνη τὴν φύσιν μιμουμένη τοῦτο ποιεῖν. Ζωγραφία μὲν γὰρ λευκῶν τε καὶ μελάνων, ὠχρῶν τε καὶ ἐρυθρῶν, χρωμάτων ἐγκερασαμένη φύσεις τὰςεἰκόνας τοῖς προηγουμένοις ἀπετέλεσε συμφώνους, μουσικὴ δὲ ὀξεῖς ἅμα καὶ βαρεῖς, μακρούς τε καὶ βραχεῖς, φθόγγους μίξασα ἐν διαφόροις φωναῖς μίαν ἀπετέλεσεν ἁρμονίαν, γραμματικὴ δὲ ἐκ φωνηέντων καὶ ἀφώνων γραμμάτων κρᾶσιν ποιησαμένη τὴν ὅλην τέχνην ἀπ' αὐτῶν συνεστήσατο. Ταὐτὸδὲτοῦτο ἦν καὶ τὸ παρὰ τῷ σκοτεινῷ λεγόμενον Ἡρακλείτῳ· «Συλλάψιες ὅλα καὶ οὐχ ὅλα, συμφερόμενον διαφερόμενον,συνᾷδον διᾷδον·ἐκ πάντων ἓν καὶ ἐξ ἑνὸς πάντα.»Οὕτως οὖν καὶ τὴν τῶν ὅλων σύστασιν,οὐρανοῦ λέγω καὶ γῆς τοῦ τε σύμπαντος κόσμου, διὰ τῆς τῶν ἐναντιωτάτων κράσεως ἀρχῶν μία διεκόσμησεν ἁρμονία·"

Como se pode observar, o fragmento 10 é circundado por uma discussão sobre princípios opositivos, τῶν ἐναντίων ἀρχῶν, que seriam

responsáveis pela organização de diversos eventos no mais variados âmbitos: no cosmo, na polis, nas artes. Em todos estes âmbitos há uma combinação/mistura de elementos que se associam por se afastarem em pares opostos. Esta harmonia singular, μία ἁρμονία, de fato é aqui elaborada na ampliação de conceitos formados a partir da prática e conceituação musicais. O mundo cósmico encontra na imagem de um acordo entre vozes, σύμφωνον, o modo com os opostos são reunidos. O termo é desenvolvido durante a exemplificação de como os princípios opositivos operam na música: a música mistura sons graves e agudos, curtos e longos, produzindo uma harmonia a partir de diversas vozes, διαφόροις φωναῖς. Assim, se no contexto do trecho, há a extensão de significados de termos relacionados à produção e recepção de sons organizados, é de se verificar se no fragmento isso também se revela. Com isso, grande parte da ‹obscuridade› do fragmento 10 pode ser desanuviada.

Imediatamente, o que mais demonstra a intesecção entre a pretensa sonoridade como modelo para os princípios opositivos está na ocorrência dos termos ‘consoantes e dissonates, συνᾷδον διᾷδον . Como o acordo entre vozes, σύμφωνον, o termo consonte/soar junto, συνᾷδον, diz respeito à realização de sons vocais em grupo, de forma que as diferenças reunidas na performance sejam ajustadas, afinadas. Cantar junto e afinado, συνᾷδον, opõe-se ao seu contrário: não cantar junto e afinado, o hapax διᾷδον.

Este par, que explicitamente registra atos de produção do som, vincula-se ao anterior, convergente e divergente, συμφερόμενον διαφερόμενον. Os dois pares juntos estão no centro do fragmento e articulam um mesmo padrão: oposição por prefixos em uma base vocabular comum em cada par. Dessa maneira, o par συνᾷδον διᾷδον ecoa a construção do par συμφερόμενον διαφερόμενον. A restrição semântica do par συνᾷδον διᾷδον, ao focar em uma atividade sonora específica, duplica também a redução de espaço, de quantidade silábica:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
συμ-	φε-	ρό-	με-	νον	δι-	α-	φε-	ρό-	με-	νον
συ-	νᾷ-	δον	δι-	ᾷ-	δον·					

A redução se dá pela metade: o par συμφερόμενον διαφερόμενον ocupa o dobro do espaço que seu subsequente.

1	2	3	4	5	6
συμ-	φε-	ρό-	με-	νον	
συ-	νᾷ-	δον			
δι-	α-	φε-	ρό-	με-	νον
δι-	ᾷ-	δον·			

Usando terminologia de imitação contrapotística, é como se houvesse um diminuição dos valores rítmicos entre o par συμφερόμενον διαφερόμενον e o συνᾷδον διᾷδον.

Por outra lado, o que é imediatamente percebido como som, no segundo par, não o é no primeiro. Há um 'desacordo entre som e sentido': o fragmento dá menos espaço ao que mais evidente, e mais espaço ao que indica algo um 'pouco mais abstrato'. Na verdade, o primeiro par tem foco em movimentos, e o segundo em produção/recepção de sons. Como os dois pares estão intimamente correlacionados, ao fim'movimento' e produção de sons acabam por também estar vinculados.

E que conjunto de movimento é este determinado pelo par συμφερόμενον διαφερόμενον? Trata-se de uma coordenação de movimentos opostos e paralelos aplicáveis a diversos contextos, musicais e não musicais, do mesmo modo como o sentido de concordância/discordância no par complementar συνᾷδον διᾷδον. Essa é uma marca da constituição de terminologia musical na Grécia Antiga: apropriar-se de termos da linguagem comum e da prática musical para construir seus referente (SASSI, 2015:5-6), formando um jogo de acumulações reversíveis: o par consonate/dissonante, que é baseado em produção musical, pode ser associado a como acordo entre pessoas fora de um contexto de produção de sons, enquanto que o par convergente/divergente indica um movimento não musical que pode ser a descrição de ações ou efeitos de sons efetivos. Ambos os pares articulam esse entrecuzamento de referências: acordo/desacordo de sons/movimentos, acordo/desacordo em situação que não se orientam apenas sonoramente.

E que jogo de movimentos é este em συμφερόμενον διαφερόμενον ? O par retorma parte do texto do fragmento 51, «o divergente concorda consigo mesmo διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει «(WALZER, 1939:51). Este sintagma é a inversão do par do fragmento 10:

10: συμφερόμενον διαφερόμενον, convergente divergente
51: διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει , o divergente concorda consigo mesmo

E, como vimos, o referente dessa 'discondância concordante' está na harmonia dos instrumentos de guerra e paz, do arco e da lira.

Desse modo, o isolamento do par συμφερόμενον διαφερόμενον é redimensionado por sua íntima relação com os cordofones do fragmento 51, que ratificam o domínio da produção/recepção de sons manifestada no par συνᾷδον διᾷδον .

Nesse sentido, a partir do núcleo, da parte medial do fragmento 10, distingue-se uma alternativa para elucidar parte da dificuldade de compreensão do texto. Se o núcleo é composto pela correlação entreita som e movimento, resta-nos identificar no resto do fragmento também aduz a tal correlação.

O começo do fragmento 10 é o de uma palavra única, não engajada em um pareamento, 'conexões, συλλάψιες›. Precedendo a série de diversos padrões de expressões polares, o termo de abertura enuncia algo que se vincula aos pares seguintes, mas que a justaposição e isolamento sintático que organiza o fragmento contribui para a interpretação se desloque para o modo como o fragmento é composto e não para uma expressão desenvolvida em sua totalidade. Em sua edição dos fragmentos, M. Marcovich oferece uma paráfrase que procura ‹completar›a descontinuidade sintática do texto: «Conexões [sc. dos opostos] são coisas como por exemplo inteiras e não inteiras, compostas e separadas, o que está no tom e o que está fora do tom. Assim, de todas as coisas (de cada par de opostos) se pode fazer uma unidade e esta unidade subjaz a todas as coisas existentes (MARCOVICH, 2007, p. 450)». A ('conexões, συλλάψιες) = B[123] (pares).

Na leitura de Marcovich, enfatiza-se a questão dos opostos, na relação entre um título, um abrenúncio do fragmento e a série de exemplificações

dos opostos. Mas fica em aberto a questão de saber justamente a que estes pares, estes elementos em parelismo e contraposição se referem. Se temos conexões em todos os níveis – entre os vocábulos nos pares e entre os pares entre si, vemos que o próprio fragmento é uma construção que procura no modo como as palavras são secionadas e combinadas manifestar essa *coincidentia oppositorum*. Essa oposição se dão em pares que se associam a situações de produção de som explicitamente ou por associação. E a produção de som se manifesta na identificação de movimentos contrários, isso marcado nos pares mediais e no dinâmica dos dois sintagmas conjugados no fim do fragmento, "e de todas as coisas um, e de um todas as coisas".

Como o fragmento 51 havia posicionado as 'oposições conexas' no campo da prática musical dos cordofones, torna-se fundamental agora suplementar a interpretação dos fragmentos musicais de Heráclito por tópicos dessa prática, de forma a superar os limites de ver na questão do arco e da lira apenas imagens que ilustram pensamentos. Antes de tudo, o arco, e em especial, a lira, são objetos sonantes, produtores de som.

Arrematando

A redodrada ênfase em pares de opostos que o fragmento 10 explora e atualiza em sua composição dialoga com pelo menos três tópicos da cultura musical grega anterior ao século IV a.C., especialmente no que se refere aos intrumentos de corda.

1 – *dualidade canto/acompanhamento instrumental*. Em diversas modalidades da cultural musical grega na Antiguidade (*Mousiké)*, como a performance da poesia épica e a mélica, o som vocal e o som instrumental produziam texturas ou densidades homofônicas ou heterofônicas. Ou seja, o instrumento poderia dobrar as notas do canto ou haver a realização "simultânea de diferentes notas pelo cantor e pelo acompanhador" (BARKER, 1995:41). Ou seja, performance vocal e performance instrumental convergem ou divergem em durante a canção, soam juntos ou em produzem sons em separado. Mesmo que poetas e teoristas como Pratinas e Platão defendam que a identidade do acompanhamento reduza ao âmbito da melodia vocal, a independência entre tais linhas e o jogo entre elas é bem atestada, como, por exemplo na existência de

dois tipos de notação musical, um para a voz, outro para o instrumento (PÖHLMANN&WEST 2001, HAGEL 2009).

2 – *afinação*. Na ausência de uma medição padrão absoluta de alturas, a afinação/reafinação dos cordofones se dava por meio da relação entre as cordas, uma com a outra. Assim, afinar era estabelecer o acordo entre sons. O resultado sonoro de um instrumento afinado, pois, se daria na consonância entre a cordas. Daí a complementariedade entre cordas diferentes, cada uma com seu som, mas ajustadas em conjunto, em consonância (WEST, 1994:48-70; BARKER, 2002:11-13). Este pareamento entre cordas para afinação relativa projeta jogos de entre elementos conjugados, padrões construídos a partir destes pareamentos.

3 – *diatonismo*. A questão da afinação está intimamente relacionada a das escalas. Base disso é o uso de intervalos primários como os de quinta (3/2) e quarta (4/3) em um processo circular e contínuo. Retomando a disposição das cordas da lira, vemos que se arranjo e distribuição se dá em grupos de teatracordes. Com isso, a mobilidade ou movimento do som é efetivado em grupos, em ajuntamentos, com sons sendo determinados a partir destes séries de arranjo de intervalos (FRANKLIN 2001).

Ou seja, no que diz respeito aos ‘fragmentos musicais’ de Heráclito, os padrões quanto à seleção e distribuição do material linguístico e certas escolhas vocabulares apontam para uma convergência entre procedimentos textuais e cultura musical.

A criatividade na organização das sentenças nos fragmentos de Heráclito dialoga com as formas pelas quais os sons eram organizados em situação de performance no contexto arcaico e clássico da Grécia antiga.

Nesse sentido, a expertise atribuída a Heráclito na prosa artística do Ocidente melhor se compreende nesse intercampo de atividades entre escritura e práticas culturais performativas sonoramente orientadas.

O chamado estilo enigmático ou obscuro de Heráclito – a opacidade de seu ‘produto’ textual – pode, enfim, ser melhor decifrado pela exame detido de algo que está fora do texto mais foi integrando à expressão verbal pelo ato da escritura: a presença de todo um conjunto de atividades que exploram padrões de produção e recepção de sons.

2 – *HERACLITUS HOMERICUS*[19]

Há diversas referências a Homero nos fragmentos de Heráclito. Como veremos, elas indicam mais que um antagonismo entre poesia e filosofia. Antes, demonstram o diálogo entre a tradição performativa na Grécia Antiga (*Mousiké*) e a obra de Heráclito.

Platão, no diálogo *Teeteto* (152d, e), marca bem a aproximação entre Heráclito e Homero, quanto ao acordo sobre precedência do movimento na compreensão e percepção das coisas:

"a partir do movimento, mudança e mistura dessas coisas entre si, todas as coisas se tornam naquilo que a gente falou, não usando a correta terminologia: nada nunca é, mas sempre se vai se tornando. E a respeito disso todos os sábios um após o outro concordam, exceto Parmênides: Protágoras, Heráclito e Empédocles; e, entre os poetas, os destacados autores de cada modo de composição, Epicarmo na comédia, e Homero na tragédia, que ao afirmar 'Oceano origem dos deuses, e sua mãe Tétis', declara que todas as coisas nascem do fluxo e do movimento, ἐκ δὲ δὴ φορᾶς τε καὶκινήσεως καὶ κράσεως πρὸς ἄλληλα γίγνεται πάντα ἃ δή φαμεν εἶναι, οὐκ ὀρθῶς προσαγορεύοντες:ἔστι μὲν γὰρ οὐδέποτ᾽ οὐδέν, ἀεὶ δὲ γίγνεται.καὶ περὶ τούτου πάντες ἑξῆς οἱ σοφοὶ πλὴν Παρμενίδου συμφερέσθων, Πρωταγόρας τε καὶ Ἡράκλειτος καὶ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τῶν ποιητῶν οἱἄκροι τῆς ποιήσεως ἑκατέρας, κω μῳδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγῳδίας δὲ Ὅμηρος, ὃς εἰπών «Ὠκεανόντε θεῶν γένεσιν καὶ μητέρα Τηθύν» πάντα εἴρηκεν ἔκγονα ῥοῆς τε καὶ κινήσεως. (*Il.* 14, v.201)".

Esta convergência entre Heráclito e Homero pode parecer estranha quando analisamos o *corpus* dos fragmentos do efésio. Imediatamente,

[19] Este texto foi elaborado como extensão de minha pesquisa de Pós-Doutorado (2014--2015) sobre as relações entre texto, som e performance a partir de Homero, Heráclito, Ésquilo e Heliodoro, desenvolvida na Universidade de Lisboa, com suporte financeiro da Capes. Este artigo reelabora argumentos apresentados em MOTA 2009, MOTA 2010 e MOTA 2011. Agradecimentos à Professora Marília Futre Pinheiro pela gentil acolhida e supervisão em Lisboa.

Heráclito estabelece uma relação de confronto com os *performers* épicos e em especial com o próprio Homero:

"Homero, dizia{Heráclito}, merecia ser expulso das competições e receber pauladas; e Arquíloco o mesmo do mesmo modo, τόν τε Ὅμηρον ἔφασκεν ἄξιον ἐκ τῶν ἀγώνων ἐκβάλλεσθαι καὶ ῥαπίζεσθαι, καὶ Ἀρχίλοχον ὁμοίως.[20]"

No detalhe da letra, a expulsão das competições, *locus* de excelência da prática do rapsodo, é marcada pelo verbo ῥαπίζεσθαι, no qual se percebe um objeto icônico da performance épica: o ῥάβδος, o bastão que o rapsodo porta em suas apresentações[21].

Na ilustração abaixo temos o rapsodo adornado com sua coroa e portando o ῥάβδος durante a performance que faz em uma plaforma (βῆμα)[22].

---

[20] Fr. 42.

[21] "ῥαπίζεσθαι", bater com o 'ῥαπίς›, bastão, vara. O bastão acumula diversas referências: instrumento mágico, marca de autoridade, apoio para caminhar, etc. ver LAVIGNE, 2016.

[22] Vaso atribuído ao Pintor de Cleofrades (c. 490-480 a.C.). Fonte: *The British Museum* (n. 1843, 1103.34). V. SHAPIRO, 1993:100. Disponível em: http://www.britishmuseum.org/join_in/using_digital_images/using_digital_images.aspx?asset_id=221978001&objectId=399287&partId=1 . Ver ainda SHAPIRO, 1992; BUNDRICK, 2005.

Tal antinomia com Homero e sua arte torna-se motivo de outra irônica brincadeira no fragmento 56:

"Os homens, diz {Heráclito} tem sido enganados pelas aparências das coisas como Homero, que foi o mais sábio de todos os homens da Hélade. Pois também foi enganado por meninos que, enquanto matavam piolhos, propuseram o seguinte enigma: 'todas as coisas que vimos e pegamos, perdemos; todas as coisas que nem vimos nem pegamos, essas ganhamos, ἐξηπάτηνται, φησίν, οἱ ἄνθρωποι πρὸς {τὴν γνῶσιν} τῶν φανερῶν παραπλησίως Ὁμήρωι, ὃς ἐγένετο τῶν Ἑλλήνων σοφώτερος πάντων. ἐκεῖνόν τε γὰρ παῖδες φθεῖρας κατακτείνοντες ἐξηπάτησαν εἰπόντες· ὅσα εἴδομεν καὶ ἐλάβομεν, ταῦτα ἀπολείπομεν, ὅσα δὲ οὔτε εἴδομεν οὔτ᾽ἐλάβομεν, ταῦτα φέρομεν."

O enigma proposto pelos meninos, a partir de contexto imediato de referência (eles matavam piolhos *enquanto* diziam o enigma), repercute o modo mesmo como Heráclito constrói muito de seus fragmentos: temos dois grandes conjuntos de frases justapostas em espelho. Cada uma delas se divide em dois subconjuntos:

A= (A1) Todas as coisas que vimos e pegamos, (A2) essas perdemos;

A'=(A'1) Todas as coisas que nem vimos nem pegamos, (A'2) essas ganhamos.

As duas grandes sequências do fragmento se respondem. Diferem apenas no uso das negativas e na oposição entre resultados no fechamento de cada sequência. Assim, A = não A'.

Esse jogo de simetrias e negativas traduz-se, na imagem de algo contínuo: os mesmos elementos redispostos, redirecionados apontam para o movimento que os integra e correlaciona.

No enigma, Heráclito usa as mesmas palavras duas vezes e na mesma ordem, estabelecendo tanto um padrão de disposição dos elementos, quanto de elementos selecionados. A reapresentação dos elementos em A' com a inserção das negativas e da mudança na última palavra são alterações mínimas mas significativas: ao mesmo tempo que a A' ratifica a identidade de A por meio da repetição da ordem e dos elementos, também reorienta os materiais apresentados pela introdução de novas relações e substituição de vocábulo.

Nesse sentido, o jogo entre identidade entre sequências assemelhadas e a percepção de alterações significativas evidencia o trabalho na organização dos materiais linguísticos de forma a produzir um arranjo específico das frases constrastantes.

Voltando ao contexto narrativo do fragmento que preludia o enigma, há o descompasso entre o mais sábio dos gregos, conhecido pela excelência de suas volumétricas obras verbo-performativas, e sua incapacidade em decifrar um pequeno conjunto de frases paralelas. O que Homero não consegue entender está obscurecido pelo modo como o enigma foi elaborado. O enigma do enigma é a produção de oposições a partir de elementos similares. Se Homero não entende o enigma, não compreende a técnica de arranjo verbal ali manifesta.

Embora o texto do fragmento faça alusão a uma imagem visual, a dificuldade de Homero não se restringe a acessar o que está oculto aos olhos – no caso os piolhos. Além da identidade entre ver e saber, o enigma proposto a Homero é um objeto feito de palavras dentro de uma interação verbal. Homero ouve o que os meninos lhe apresentam, εἰπόντες, mas não decifra o enigma. Aqui temos uma inversão de papéis: o *performer* épico era quem provia para sua audiência aquilo com o que ela se deleitaria. Aqui, em troca, é um grupo de crianças, παῖδες, que toma o centro de orientação de um contexto intersubjetivo. Aquele que antes fazia ouvir, agora ouve.

Ainda no contexto narrativo do fragmento, vemos que há uma dupla referência a 'engano'. A forma é um símile, παραπλησίως: assim como os homens se enganam com as aparências das coisas, τῶν φανερῶν, Homero foi enganado pela obra dos meninos. Do símile, temos uma aproximação entre a aparência das coisas e a obra dos meninos. A dupla ênfase no engano reitera a constatação desse nexo entre o que engana os homens em geral e o que engana o mais sábio de todos os homens conhecidos, Ἑλλήνων σοφώτερος πάντων[23].

[23] Expressão reatualizada por Platão em *A República* 10.606c : "quando você encontrar os encomiastas de Homero que dizem ser o poeta o educador da Hélade" (ὅταν Ὁμήρου ἐπαινέταις ἐντύχῃς λέγουσιν ὡς τὴν Ἑλλάδα πεπαίδευκενοῦτος ὁ ποιητὴς).

A obra dos meninos é dupla, por ações e palavras: matam piolhos, φθεῖρας κατακτείνοντες, e declaram um enigma, εἰπόντες. O resultado de matar piolhos com as mãos é ambivalente, como o conteúdo e a forma do enigma explicitam: algo se oculta, mesmo no que se mostra. Homero é enganado pois não interpreta o nexo entre as ações e as palavras, o padrão que as vincula: da aparência das coisas, presente nos pequenos piolhos, os pequenos meninos, o arranjo verbal de apenas duas frases justapostas. O 'pequeno' aqui provoca uma redefinição de dimensões: aquilo que previamente não seria relevante torna-se inversamente proporcional ao seu estatuto inicial ou imediato.

Com isso, com tal redefinição, há uma questão de foco: o "pequeno" passa a ser o alvo observacional do fragmento, que, de si mesmo, é algo de menor extensão. Contudo, paradoxalmente, tal foco em restrições de dimensão está em um dos maiores fragmentos de Heráclito, o que é muito e pouco: ser um dos maiores fragmentos é continuar a ser não muito grande e dar espaço a pouco em um fragmento que já não é muito é dar muito espaço a pouco. E o que se enfatiza então nesse jogo de grandezas?

O rapsodo

O fragmento 56 em sua dualidade de narrativa e enigma dialoga com a cultura performativa helênica, organizando-se como um acontecimento performativo em seus elementos constitutivos. A figura de Homero, arquimodelo dessa cultura performativa, é retirada de sua plenivalência, para outro evento mais cotidiano que se organiza como as das competições, τῶν ἀγώνων. Em uma análise detida do textos, temos a seguinte fenomenologia do evento performativo:

Espaço	**Agentes**	**Audiovisualidade**	**Audiência**	**Efeito na audiência**
Espaço público, aberto	Meninos	Enigma, atos verbais	Homero	Engano

A manipulação de grandezas encontra-se na trama de ações que perpassa um evento performativo. A interação entre o *performer* e a audiência em um dado tempo-espaço se dá na partilha de um produto audiovisual,

o qual define-se como a demonstração das habilidades deste *performer* diante de seu público. Compreendendo como o produto audiovisual é organizado, entendemos quais as habilidades do *performer* e, então, deciframos o enigma.

Homero não decifra o enigma, então ele não compreende quais as habilidades performativas aqui efetivadas, nem a obra que foi articulada. O que é estranho é termos o *performer* mais consumado não entender um produto performativo[24]. Teria de haver nessa situação e nessa audiovisualidade algo que se desviaria das práticas compositivas dominadas por Homero. Ou seja, a partir do repertório de técnicas e procedimentos da cultura performativa de seu tempo, cujo arquimodelo é Homero, Heráclito teria elaborado algo diverso, uma outra modalidade de organização de produtos audiovisuais, a qual, defrontada com as práticas dominantes, não seria reconhecida, mesmo por *performers* os mais experientes.

Dessa forma, o deslocamento para o pequeno, para o menor, para uma densidade mais condesada dos elementos, para uma quase identidade entre a organização e os elementos, para os piolho e pirralhos, demandaria dos produtores e receptores procedimentos e efeitos que, ainda presentes na cultura performativa, seriam estranhos, em virtude de novos usos[25].

O que tal densidade condensada efetiva é uma maior demanda de seu intérprete em analisar e entender uma outra lógica de organização daquilo que ouve. O enigma proposto para Homero não diz respeito a outra audiência que o próprio Homero. Afinal de contas, ele é sábio, ele é o *performer* modelo. Uma das estratégias dos fragmentos é o da reflexibilidade (SANDYWELL, 1996:234-283): no fragmento 101, um sujeito se autoenuncia revelando o trabalho sobre si: “Eu investiguei a mim mesmo, ἐδιζησάμην ἐμεωυτόν”. A pleonástica situação aponta

---

[24] Situação homóloga nos fragmentos 40 e 57, quanto a Hesíodo, Pitágoras, Xenófanes e Hecateu, destacados produtores de conhecimentos que são destronados por Heráclito.

[25] KAHN (1979:87) defende o que ele denomina ‘linguistic density’, “a phenomenon by which a multiplicity of ideia are expressed in a single word or phrase”. Porém, neste artigo ocupa-se mais de um sistema de referências não completamente linguístico, que se fundamenta nas relações entre som e performance. A densidade registrada no texto se insere em um amplo contexto de trocas e atos.

para um desdobramento do sujeito, para uma cisão, para simultâneas atividades a partir de um mesmo ponto de referência.

O defrontar-se com o enigma é a exploração desde desdobramento: aquilo que se coloca como foco solicita de mim uma complementar atenção. Se audiência e *performer* estão engajados em uma situação de vínculo, há o decorrente desdobramento entre mútua presença das perspectivas não coincidentes. É no enigma que se encontram tais partícipes em tensão e correlação. E o que torna a produção épica de Homero diversa dos fragmentos de Heráclito? O deslocamento das competições, das situações performativas por excelência, como as apresentadas no fragmento 104, para um outro tipo de contexto, mais autoreflexivo, vinculado ao mundo da vida, mas dele afastado ao mesmo tempo.

No fragmento 104, temos:

"(…) que inteligência ou compreensão há entre eles? Eles seguem os musico-poetas populares e tomam a multidão como seus mestres, sem saber que 'muitos (a maioria) são maus, e poucos, os melhores, (...) τίς γὰρ αὐτῶν νόος ἢ φρήν; δήμων ἀοιδοῖσι πείθονται καὶ διδασκάλῳ χρείωνται ὁμίλῳ οὐκ εἰδότες ὅτι ‹οἱ πολλοὶ κακοί, ὀλίγοι δὲ ἀγαθοί'[26]."

O fragmento se desdobra em duas partes: a primeira parte oferece o contexto para a fala proverbial que fecha o texto. Na primeira parte, o alvo é um coletivo anônimo que segue e reverencia os musico-poeta populares, δήμων ἀοιδοῖσι. Estes cantores narrativos itinerantes são *performers* que participam das competições que aconteciam em diversas comunidades helênicas, como um circuito artístico para sobreviência e transformação do repertório e de seus articuladores (BURKERT, 2001; NAGY, 2002).

[26] Vali-me do texto da edição de MARCOVICH (1967; 2007). LEBEDEV (2014, p.67) oferece outra leitura do fragmento: "τίς γὰρ αὐτῶν νόος ἢ φρήν; δήμων ἀοιδοῖσι ἕπονται καὶ νόμοισι χρέονται (scil. δήμων),' <οὐκ> εἰδότες ὅτι 'οἱ πολλοὶ κακοί, ὀλίγοι δὲ ἀγαθοί'".

Tabulando as referências do fragmentos, temos o seguinte enquadramento:

Espaço	**Agentes**	**Audiovisualidade**	**Audiência**	**Efeitos**
Espaço público	Rapsodos	Voz, figurino[27]	Público	Déficit cognitivo

Como no fragmento 56, há uma relação entre não compreensão e práticas performativas. O lugar de Homero aqui é seu reposicionamento como *performer* ou repertório dos *performers* itinerantes. Mas o centro do fragmento é mostrar como um coletivo anônimo, αὐτῶν, de tanto interagir com os produtos dessa cultura comum e popular apresentar pelos δήμων ἀοιδοῖσι acaba por sofrer um duplo alheamento: a multidão deixa de se autoconduzir e não compreende que o melhor está no pouco.

Como Homero, estes membros da comunidade saturados por eventos performativos são incapazes de ver aquilo que se enuncia de forma organizada, econômica e simétrica, οὐκ εἰδότες.

O que há em comum entre o enigma do fragmento 56 e a sentença proverbial no fragmento 104? Vejamos este último inicialmente:

Os muitos são maus, os poucos bons.
οἱ πολλοὶ κακοί, ὀλίγοι δὲ ἀγαθοί

A sentença proverbial é composta por dois pares de frases nominais, A e B. Cada uma delas possui a mesma forma e distribuição de elementos, que estão cruzados: A= muitos/maus, B= poucos/maus. Cada par iguala pares de polos opostos que se complementam no par seguinte:

27 Implícito pela informações do diálogo platônico Íon. Ver MOTA, 2009; MOTA 2013, p.117-138.

Como vimos no fragmento 56, há em sucessão dois conjuntos de elementos em responsividade. Se no fragmento 56 a tática foi organizar esses conjuntos por meio de pontuais modificações (negação e inversão), no caso do fragmento 104 temos a complementariedade de conjuntos por meio de oposições cruzadas. Tais procedimentos acentuam o modo como os elementos são selecionados e dispostos em uma dada ordem e relação. Não basta apenas identificar cada elemento isolado. O fato de estarem ali naquele arranjo é o que os determina. Este arranjo é visado constantemente por meio das reiterações, negativas e oposições. Pois estes procedimentos restringem a interpretação daquilo que se expressa nos conjuntos emparelhados à percepção de sua moldura inclusiva, de seu movimento contínuo de autogeração.

Dessa maneira, aquilo que se apresenta uno é resultado de operações de diferenciação dessa instância identitária, pois a repetição dos mesmos elementos por meio de modificações na relação que os vincula (inversões, oposições) ou substituição de elementos em função de polarizações, ambos os procedimentos acabam por estabelecer marcos reiterativos que fornecem para o intérprete uma imagem daquilo que se expressa: o vai-e-vem das referências, a dinâmica do arranjo em sua organização manifesta. Nos fragmentos temos dois básicos níveis de orientação: (1) a rotação dos elementos dentro de (2) uma configuração que explora a tensão entre o mesmo e o outro. Minimalismo?

Tal oscilação ou trânsito transacional dos fragmentos não se restringe às formas blocadas da sentença proverbial e do enigma. Nas aberturas dos fragmentos citados, é possível observar que tal ritmo se verifica na sincronização de perspectivas divergentes. O fragmento 56 anuncia que o mais sábio será enganado por crianças, enquanto que o fragmento 104 registra a perda de conhecimento, οὐκ εἰδότες, por parte da multidão ao seguir os *performers* itinerantes. Como nas partes que sucedem tais aberturas, o movimento é o encontro de duas forças inversamente proporcionais:

No fragmento 56, para quem está inserido na cultura performativa helênica (*mousiké*) e familiarizado com o circuitos de festividades e competições entre as comunidades é patente que Homero ser enganado por crianças, que cresceram se nutrindo com narrativas épicas, atualiza o encontro entre duas perspectivas em confronto, com suas expectativas e resoluções em arcos de oposição.

No Templo de Ártemis

Invertendo a situação, eis uma narrativa episódica com crianças, agora tendo Heráclito como protagonista:

"{Heráclito} retirou-se para o Templo de Ártemis para brincar de jogo de pedrinhas com as crianças[28]. Os Efésios se colocaram em volta dele, que perguntou: 'Por que vocês estão espantados, seus perversos? Não é melhor fazer isso que cuidar das coisas da cidade com vocês?', ἀναχωρήσας δ᾽ εἰς τὸ ἱερὸν τῆς Ἀρτέμιδος μετὰ τῶνπαίδων ἠστραγάλιζε: περιστάντων δ᾽ αὐτὸν τῶν Ἐφεσίων,»τί, ὦ κάκιστοι, θαυμάζετε;» εἶπεν: 'ἢ οὐκρεῖττον τοῦτο ποιεῖν ἢ μεθ᾽ ὑμῶν πολιτεύεσθαι;' (D.L. 9.4)"

Nessa anedota, elaborada para a construção da figura de Heráclito a partir de seus textos, temos uma dramaturgia que organiza o evento narrado[29]: há um espaço bem caracterizado, agentes e ações distinguíveis e uma recepção vinculada à cena. Compare-se a cena com o fragmento 56:

Texto	Espaço	Agentes	Recepção
Fragmento 56	Aberto, público	Crianças	Homero
Anedota	Templo de Ártemis	Crianças e Heráclito	Efésios

Comum aos dois textos é a oferta de protagonismo às ações das crianças. Este protagonismo se opõe a dois tipos de atividades performa-

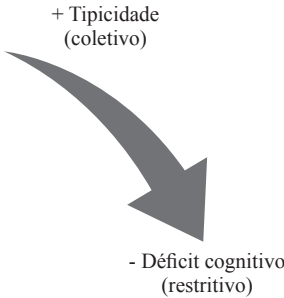
[28] No original 'jogo de ossinhos', ἀστράγαλος. Relaciona-se também ao jogo de dados. Ver NEILS & OAKLEY, 2003, LAYNE, 2008. BEERDEN, 2013, p.37--40 discute a relação entre jogos e adivinhação, como presença do acaso, regras, objetos comuns. No caso de agora, ossos foram usados em cleromancia e nos jogos.

[29] CHITWOOD, 2004, p. 59-93.

tivamente orientadas: a apresentação dramatizada de narrativas para uma audiência e o envolvimento com os negócios da cidade nas assembléias públicas. Heráclito, ao se colocar ao lado das crianças, partilha desse protagonismo e se opõe a Homero e aos cidadãos de Éfeso. Chave para compreensão da dramaturgia das duas cenas é a questão da recepção. Na anedota, os cidadão de Éfeso são caracterizados como aqueles que administram a cidade, πολιτεύεσθαι. Mas Heráclito, além de descrever o que os cidadãos fazem, também os qualifica, ὦ κάκιστοι. Este justaposição entre a caracterização e a qualificação aproxima forças em colisão: Heráclito apresenta uma atividade típica, que define o grupo referido para, depois, o rebaixar. O mesmo procedimento é realizado com Homero. Daí temos o seguinte quadro:

Alvo observacional	**Ação típica**	**Avaliação**
Homero	Performar seus textos diante da audiência em festivais públicos	Enganado por crianças, não consegue decifrar enigmas infantis
Cidadão de Éfeso	Administrar a cidade por meio de debates púbicos	perversos, não entendem os jogos das crianças

As duas forças em colisão, uma que enaltece, outra que rebaixa, estão vinculadas a funções recepcionais: tanto Homero como os cidadãos de Éfeso são audiência de algo que revê as atividades típicas de cada figura ou grupo. Nesse sentido, as duas cenas melhor se compreendem em função de atos recepcionais atribuídos.

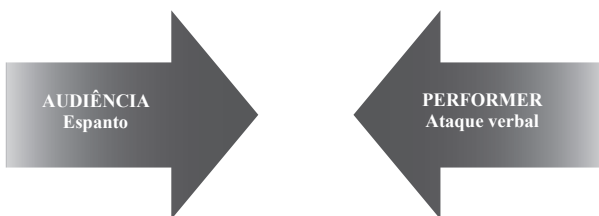
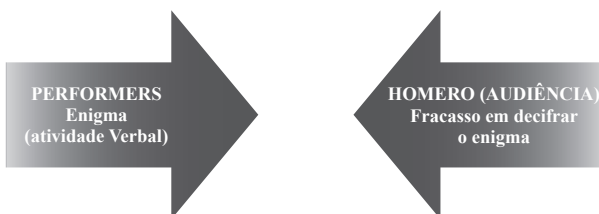
Ao posicionar Homero e os cidadãos de Éfeso não como protagonistas e sim como ‘audiência’, Heráclito atualiza um esquema referencial em arco que mostra a passagem de um estado positivo para outro negativo:

Homero e os cidadãos de Éfeso, envolvidos em atividades no âmbito coletivo, acabam por não compreender situações que demandam outras habilidades, como as envolvidas em jogos e enigmas infantis.

A partir dessa análise dramatúrgica, do exame das funções e dos papéis em um acontecimento cenicamente orientado podemos perceber que há o intercruzamento de dois movimentos opostos: enquanto temos a mudança de *status* daquilo que está em função recepcional, percebe-se a complementar focalização personativa nas brincadeiras das crianças[30]. Tais movimentos são inversos: o destaque aos jogos infantis é seguido pela censura aos atos das recepção.

Se Heráclito se aproxima das brincadeiras infantis e se afasta de Homero e dos cidadãos de Éfeso, vemos nessa dinâmica de forças um esclarecimento do projeto escritural e intelectual do próprio Heráclito: Heráclito se autocaracteriza nas atividades complementares de se afastar de eventos performativamente orientados em prol de jogos interpretativos que fundem cotianeidade e extracotianeidade: na anedota ele brinca com crianças perto do Templo de Ártemis; no fragmento 56, as crianças brincam com pulgas e propõem um enigma que nem o mais sábio dos helenos decifra.

A reação ou os atos atribuídos a Homero e aos cidadãos de Éfeso ampliam a compreensão do projeto heraclítico: na anedota, há uma dissonância entre as ações de Heráclito e aquilo que as expectativas da recepção apontam. Os cidadãos de Éfeso se colocam em volta de Heráclito, περιστάντων δ᾽ αὐτὸν τῶν Ἐφεσίων, construindo essa arena semicircular com seus corpos. E reagem espantados no acompanhamento da integração entre Heráclito e as crianças durante os jogos de ossinhos, θαυμάζετε. Temos, pois, duas ordens de acontecimentos reunidos no mesmo espaço e no mesmo tempo. Mas estas duas ordens de acontecimentos estão em conflito. A anedota marca o primeiro conflito, ao informar a reação da audiência. Esta reação é respondida pelo alvo observacional: “τί, ὦ κάκιστοι, θαυμάζετε;”. O espanto da recepção é contraposto pelas palavras de Heráclito, formando uma tensão entre as funções dramatúrgicas:

---

[30] Sobre análise dramatúrgica, ver MOTA, 2008; PFISTER, 1988; GOFFMAN, 1974.

No fragmento 56 a ordem é inversa, mas a estrutura agonística é a mesma:

Em ambos os textos somente possuem voz própria as crianças e Heráclito, evidenciado ainda mais a oposição entre as funções dramáticas. O rebaixamento de quem ocupa a função-recepção é acompanhando pelo silenciamento dos agentes.

Reunindo as pontas: dramaturgia

Em todo caso, o fragmento e anedota partilham de alguns procedimentos que apontam para a compreender que a especifidade da obra de Heráclito efetiva-se no jogo de afastamentos e aproximações com a tradição homérica.

O mais fundamental é a *interação e oposição entre funções dramatúrgicas*: o material analisado registra uma cultura que se manifesta por meio de trocas intersubjetivas. *As funções são posições dessas trocas, as quais podem ser ocupadas por diferentes agentes.*

No caso, Heráclito vale-se ambivalentemente de tais posições, ao promover, a partir de um evento performativo, uma outra instância, um deslocamento que enfatiza algumas habilidades presentes em eventos performativos, mas que aparecem ausentes nos agentes escolhidos para compor as cenas.

Assim, no fragmento 56 temos um *performer* consumado, o *arquiperformer* que é enganado: Homero é retirado das competições para um outro

contexto no qual o foco é sua incapacidade de decifrar enigmas propostos por crianças. A interação de Homero com as crianças é assimétrica: mas funções dramatúrgicas são utilizadas para marcar desproporções entre audiência e *performers*.

Contudo, o espaço de confrotações do fragmento organiza-se a partir de uma singularidade pouco notada: a baixa frequência pressuposta de ocorrência dessa reviravolta de expectativas, pois Homero, o mais sábio dos homens, não seria assim tão facilmente enganado por crianças. Nisso, temos o nexo entre uma situação cotidiana e outra extracotidiana: o extraordinário envolvido no fragmento reside no rebaixamento do mais capacitado dos homens em situações performativas.

Dessa maneira, Homero e sua arte são rebaixadas, pois de nada serviu ser um *performer* narrativo durante tantos anos para não ser apto a resolver um jogo de crianças. Homero é reduzido a uma platéia, e uma platéia que não entende aquilo que se apresenta diante dela. Ou seja, Heráclito manipula referências a modos de construção de eventos performativos, assinalando determinadas funções dramatúrgicas para figuras e atividades performativas às quais ele se opõe.

Como alternativa à arte homérica, Heráclito se aproxima de jogos de crianças e enigmas. Uma primeira característica da opção de Heráclito é enfatizar nessas brincadeiras aquilo que não se encontra em Homero. Antes de tudo, deveria haver uma prevenção ao engano, o desenvolvimento de habilidades para enfrentar aquilo que a arte homérica produz. Homero foi enganado porque a performance mesma é enganadora. A condenação de Homero e de todos os que participam das competições musico-poéticas é uma condenação mesmas das situações performativas tidas como enganosas[31]. O maior *performer* é o condutor de multidões, διδασκάλῳ χρείωνται ὁμίλῳ. O novo modelo defendido por Heráclito, ao ser anti-homérico, anti-performativo irá contra os enganos que vinculam *performers* e audiência.

[31] Ponto comum, por exemplo, entre um ex-*performer* como Xenófanes. Ver seu fragmento 11 (Lesher): "Muitas coisas aos deuses atribuíram Homero e Hesíodo, as quais juntos aos homens são objeto de censura e condenação: roubar, adulterar e enganar entre si, πάντα θεοῖς ἀνέθηκαν Ὅμηρός θ᾽ Ἡσίοδός τε ὅσσα παρ᾽ ἀνθρώποισιν ὀνείδεα καὶ ψόγος ἐστίν, κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν".

No lugar do engano, seria preciso o espanto, a dissonância cognitiva: foco em outros contextos de ação que aqueles esperados pela participação do homem adulto na vida pública da cidade.

Uma pista para o entendimento do que são estes preferíveis outros contextos de ação está no modo como a dinâmica recepcional é disposta. A função-recepção é negativada por quem quer que a ocupe: o condutor de multidões, o rapsodo torna-se platéia dos jogos dos meninos, fundindo sua imagem com os coletivos que cercam Heráclito e acompanham os músico-poetas populares. Aquilo que Heráclito defende está em oposição à função-recepção como apresentada nos eventos performativos que atravessam a cidade. Há um deslocamento para algo de menor dimensão, para o homem que brinca com as crianças ou com as próprias crianças brincando. São para essas ações e habilidades envolvidas em contextos mais estritos que Heráclito encaminha seu projeto antiperformativo, anti-homérico.

Nessa redução do coletivo, do público, há a decorrente diminuição da produção de som. A multidão em volta de Heráclito está pasma e não possui nenhuma atribuição de falas. O enganado Homero ouve o enigma das crianças. *Quem ocupa a função recepção tem reduzido seu horizonte aural. A negativização da função recepção é complementar à redução da produção de som. Assim, para Heráclito é preciso uma integrado experimento de se controlar as demandas da audiência e da sonoridade. É o que os jogos e o enigmas infantis apontam*[32].

Em primeiro lugar, essas brincadeiras não devem enganar como a arte de Homero. Homero não entendeu de imediato o que estava diante dele, do mesmo modo que os efésios se espantaram com Heráclito envolvido com as crianças. Assim, no lugar de uma participação como audiência de um evento coletivo, as brincadeiras manifestam uma troca intersubjetiva em função da experiência do jogo. Sendo refratária ao grande público, ao coletivo, à *função-recepção*, aquilo que Heráclito defende em oposição

[32] Ênfase do autor. Sobre a redução do som ou silêncio em Heráclito, ver D. L. 9.12. Ver ainda CASADESÚS (2002:97): "Es, en efecto, muy problable que Heráclito, en un principio, hubiera ter preferido callar, adoptar una actitude silenciosa, antes que participar de la verborrea de los demás".

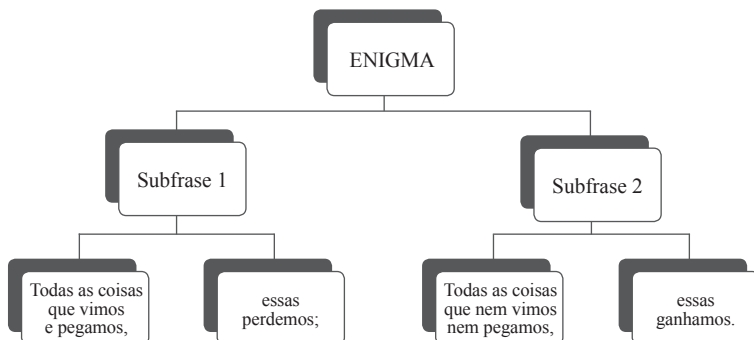
a Homero e sua arte apela para a complementariedade entre o jogo e o enigma, para o que se faz e para como se age nessas brincadeiras.

O enigma do enigma

No fragmento 56, se destacamos o texto do enigma do ato de matar os piolhos ficam sem sabem a que as crianças se referem:

"todas as coisas que vimos e pegamos, essas perdemos; todas as coisas que nem vimos nem pegamos, essas ganhamos, ὅσα εἴδομεν καὶ ἐλάβομεν, ταῦτα ἀπολείπομεν, ὅσα δὲ οὔτε εἴδομεν οὔτ' ἐλάβομεν, ταῦτα φέρομεν."

A proposição do enigma vincula duas habilidades e duas instâncias enunciativas: a do proponente, que possui a tarefa de organizar o texto do enigma de modo a não ficar totalmente evidente ao que se refere; e a do decifrador que, a partir do que escuta, busca vincular o texto a um referente. A aplicabilidade desta situação intersubjetiva está, em um primeiro momento, ao exame das habilidades do intérprete. Assim, estão intimamente relacionadas a resistência do enigma e sua decifração. Ao final, o enigma não apenas se resolve, como também revela as estratégias de quem tenta solucioná-lo. Vamos em detalhe ver a composição do enigma para compreender a revelação de seu intérprete, no caso Homero. Entendendo o que Homero não solucionou, torna-se patente o que Heráclito propõe como seu modelo anti-performativo.

Como vimos, o enigma presente no fragmento 56 se articula em duas sentenças conjugadas, elas mesmas dividas em duas partes. Há, pois, uma proporcionalidade entre as divisões do enigma:

Esse princípio de ‘eco formal’ coloca em primeiro plano a autorreferência do texto, quanto à escolha e distribuição das palavras, como vimos nas análises de fragmentos anteriores[33]. Assim, a organização do enigma atualiza o modo como Heráclito elaborou seus textos. Ao se valer de um enigma, Heráclito explicita tanto aquilo que nega (Homero), quanto aquilo que advoga. Então, o enigma e sua forma de organização irrompem, em um primeiro momento, como modelo composicional[34].

Mas o que torna um enigma um enigma? No fragmento 56, além da clara escolha, ordem e distribuição das palavras nas duas sequências frasais sintaticamente paralelas e semanticamente inversas, temos um sofisticado agrupamento de sons por repetição: além da reinserção das mesmas palavras nas mesmas posições nas duas sequências, há retomadas mesmas desinências em fins de palavras[35].

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
A	ὅ-	σα	εἴ-	δο-	μεν	κα-	ὶ	ἐ-	λά-	βο-	μεν,	ταῦ-	τα	ἀ-	πο-	λεί-	πο-	μεν,
A’	ὅ-	σα	δὲ	οὔ-	τε	εἴ-	δο-	με-	νοῦ-	τ’ἐ-	λά-	βο-	μεν,	ταῦ-	τα	φέ-	ρο-	μεν

Porém, no detalhe da letra, é possível observar a tensão entre a estrutura paralelística geral e as correspondências mais estreitas entre posições similares. As dezoito posições da sequência primeira (A), não são inteiramente duplicadas pela segunda (A’). Isso se dá em virtude o enigma, mesmo tendo uma organização simétrica – duas sequências divididas em duas partes, cada sequência com o mesmo número de sílabas e palavras e com praticamente o mesmo material verbal – é construído

---

33 KIRK (1950, p.159) afirma que “the episode of the lice-riddle has the appearance of being complet in itself. (...) Futher, the style of the whole fragment is archaic, especially the strongly emphasized rhythms which are characteristic of many of Heraclitus’other pronouncements where the original form is accuratley preserved”.

34 Diógenes Laércio (9.6) registra a declaração de Timon de Fliunte que qualifica Heráclito com “fazedor de enigmas (αἰνικτὴς)”.

35 MAURIZIO (2013:105): “The riddle achieves its effect through various sound echoes that heighten the paradox. Two balanced clauses of eighteen syllables include the repetition of two verbs (εἴδομεν and ἐλάβομεν), two relative pronouns (ὅσα), and two demonstratives (ταῦτα), as well as six words ending in –ομεν”.

na base de uma tensão do na expectativa que essa simetria se realize totalmente. Isso já se dá na própria organização de cada sequência em duas parte assimétricas:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
A	ὅ-	σα	εἴ-	δο-	μεν	κα-	ὶ	ἐ-	λά-	βο-	μεν,	ταῦ-	τα	ἀ-	πο-	λεί-	πο-	μεν,

A primeira parte da primeira sequência vai da posição 1 até a posição 11, tendo a víngula como marca de seu término; a segunda parte da posição 12 até a 18. Ou seja: A= 11+7. Já a segunda sequência possui as seguintes divisões: a parte 1 vai da posição 13; já a parte 2 vai da posição 14 até a 18. Ou seja: A’= 13+5.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
A’	ὅ-	σα	δὲ	οὔ-	τε	εἴ-	δο-	με-	νοὔ-	τ’ἐ-	λά-	βο-	μεν,	ταῦ-	τα	φέ-	ρο-	μεν

As quebras na simetria são produzidas pelo não acordo entre as partes internas de cada sequência: a sequência 1 acaba sua primeira parte antes da sequência 2. O início da sequência 2 é maior que o da sequência 1. Tal assimetria dentro de um conjunto integrado que se revela em pareamentos e correspondência registra as modificações que a sequência 2 realiza a partir da inserção dos marcadores de negação (οὔτε...οὔτ’) e com a mudança nos vocábulos em oposição (ἀπολείπομεν...φέρομεν).

Assim, de fato, a composição de estruturas bimembres articulam essa exploração da distribuição de materiais com *tendências de equivalência*. O jogo entre tendências e sua atualização abre o espaço para diversas possibilidades, como as que vemos neste enigma: como a sequência A’ reelabora por negação e inversão a sequência A, o espelhamento entre as duas manifesta tanto as identidades e as diferenças co-projetadas.

Nesse sentido a cuidadosa escolha das palavras para caracterizar um movimento de repetição não excluir seu movimento contrapolar: indicar a não correspondência entre as posições e entre as partes de cada sequência.

Assim, em cada sequência temos dois movimentos mesmos, de dimensões diferenciadas: um movimento maior de abertura que se defronta

com outra de fechamento, de magnitude menor[36]. Nesse sentido os artíficios de som de fato demarcam grandezas dentro da organização textual. Demonstram o trabalho em sugerir certas relações dentro do conjunto formado pelas duas sequências espelhadas. A reiteração vocabular e aural chama a atenção do intéprete para a singularidade desse artefato verbal, seu horizonte construtivo. Dessa maneira, temos a autoreferencialidade do fragmento/enigma, marca dos textos de Heráclito.

A tensão entre expectativas, movimentos em acordo e desacordo vale--se do som para figurar novamente imagens ondulatórias. Um quadro das correspondências entre as posições nos faculta visualizar os desacordos internos entre as concordâncias dos extremos iniciais e finais[37].

---

[36] A transposição da tensão entre um movimento e seu contramovimento transposta da composição de versos para a composição de uma obra é assim apresentada por F. Hölderlin: "Com isso divide-se a consecução do cálculo, o ritmo, e suas duas metades se relacionam de tal maneira que elas aparecem com o mesmo peso. Já que o ritmo das representações é tal que, em uma rapidez excêntrica, as primeiras são mais arrastadas pelas seguintes, então a cesura, ou interrupção anti-rítmica, precisa ficar para a frente, de modo que a primeira metade esteja como que protegida contra a segunda, e o equilíbrio, exatamente porque a segunda metade é originalmente mais rápida e parece pesar mais, pende mais de trás para o início, por causa do efeito contrário que a cesura tem. Se o ritmo das representações é tal que as seguintes são mais pressionadas pelas iniciais, a cesura, então, se encontrará mais para o fim, porque é o fim que precisa ser como que protegido do começo, e por conseguinte o equilíbrio penderá mais para o fim, porque a primeira metade se estende mais, de forma que o equilíbrio só surge mais tarde (HÖLDERLIN, 2008:69)".

[37] Foram registradas apenas as correspondências entre as identidades das sílabas nas posições e ordem de cada sequência. Há, claro, jogos de assonâncias, como entre πο- (A 17) e ρο- (A'17) e λεί- (A16) e ρο- (A'16).

Disso, temos uma estrutura em arco, com camadas heterogêneas, na qual a não correspodências entre as partes das sequências espelhadas acaba por sobrepor as posições em desnível, formando uma malha, um entretecido, uma densidade, que é cada vez mais observável a partir do meio das posições em correlação.

Nesse sentido, a distribuição das palavras e das sílabas pelo texto contribuem para fazer circular no conjunto do enigma a tensão entre expectativa/organização por táticas de simetria e seu movimento inverso, ruptura com a expectativa/organização por simetria. Por isso, a manipulação dos ecos aurais materializa a poética do enigma. O movimento equivalências sonoras desenha a dinâmica formal do texto.

Concluindo

Sendo assim, é no trabalho com os detalhes, com objetos de pequenas dimensões como o enigma e o fragmento que nos aproximamos daquilo que Heráclito se apresenta como seu diferencial à arte de Homero. Heráclito demanda um intérprete que empregue razoável tempo no estudo e análise dos intricados produtos de sua imaginação.

Para tanto, não é suficiente a manipulação de grandezas sonoras envoltas em acontecimentos públicos. Os fragmentos de Heráclitos apontam para um afastamento desse modelo recepcional para um outro,

longe dos ruídos dos grandes eventos coletivos. Essa redução dos sons, essa 'limpeza dos ouvidos', projeta uma outra atividade composicional que a dos rapsodos[38]. Estamos ainda dentro de uma cultura que se manifesta em trocas intersubjetivas nas quais atos sonoramente orientados são fundamentais para estas trocas. Mas Heráclito mobiliza os recursos de arranjo das palavras para diversos fins.

Como vimos, em Homero há muitas referências a sons não apenas a objetos e ações registrados nas cenas: vimos que as audiocenas da *Ilíada* se organizam a partir da duplicação da relação rapsodo-público por meio de grandezas sonoras e parâmetros psicoacusticos. Em um fluxo verbal que integra o *performer* e a audiência, é preciso explorar a situação predominantemente auditiva da performance épica como suporte da interação entre o performer e seu público.

Se Heráclito quer outra coisa que esta modalidade performativa, necessariamente ele vai ter de alterar o nexo entre sons e contexto performativo. Alterando um, modifica o outro. A redução sonora da função recepção cifra intervenção na *Mousiké* operada por Heráclito. Mas ele o faz a partir da *Mousiké*, mudança o modo como som e situação performativa são construídas.

Se, como vimos na análise em Homero, a análise textual proporcionou compreender as obras como registros dos procedimentos da *Mousiké*, o exame dos fragmentos aponta para o entendimento dessa opção e oposição de Heráclito aos processos compositivos e recepcionais rapsódicos.

A partir disso, o seguinte quadro é proposto, indicando em que Heráclito se difere da tradição modelada a partir de Homero:

---

[38] Expressão a partir de MURRAY SCHAFER (1992, p.67): "Os ouvidos executam operações muito delicadas, o que torna sua limpeza um pré-requisto importante a todos os ouvintes e exexutantes de música. Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. (...) os ouvidos captam todos os sons do horizonte, em todas as direcções".

Quanto ao contexto do evento	**Quanto ao *articulador do evento***	**Quanto à recepção**	**Quanto aos sons**
Heráclito divisa um espaço-tempo não vinculado a grandes reuniões coletivas. Sendo assim, desloca-se de situações baseadas em trocas intersubjetivas comunais.	Não centra sua atividade em orientar a recepção ou agradá-la[39]. Não se coloca como um objeto de fruição para uma audiência. Não precisa demonstrar suas habilidades para uma platéia.	É negativada, reduzida, sendo um referente em oposição ao trabalho e à obra do articulador do evento.	São associados para aquilo que está presente na obra do articulador do evento.

A partir desse quadro, podemos compreender a elaboração da obra de Heráclito como processo que possuir sua especifidade e intelibilidade bem definidas. *Não estando mais nos espaços públicos e não mais vinculada a trocas subjetivas, esta obra vai se centrar em seu articulador e em si mesma, em seu arranjo*. A densa trama de sons, distribuição de palavras e oposições demanda atos complementares de um articulador e de um intérprete capacitados para tais atos de configuração. O decifrador ou leitor implícito desta obra vai defrontar-se tanto com este arranjo textualizado, quanto com a negação da cultura performativa que determina a elaboração desta obra[40].

De fato, a antítese se desfaz: a concentração de recursos expressivos na obra de Heráclito, no seu livro, foi realizada a partir do contato com os produtos da tradição performativa a qual se se opõe. Assim, o paradigma antiperformativo de Heráclito se faz a partir de processos criativos performativos, das modalidades de *Mousiké*.

---

[39] Tal implicação da dramaturgia de Heráclito aproxima-se do conceito da experiência de 'publicotropismo' identificada por J. Grotowski em atores exibicionistas do chamado 'teatro comercial'. Para tanto, "o ator não deve ter a platéia como ponto de referência (...) O ator não deve atuar *para* a audiência e sim confrontar-se com seus espectadores" (GROTOWSKI, 2002, p.213-214).O neologismo refere-se ao movimento de seres vivos (plantas, fungos) estimulados pelo ambiente, como luz (fototropismo).

[40] Sobre o conceito, ver ISER, 1996; ISER, 1999; BOTH, 2010.

3 – O LIVRO DE HERÁCLITO

O debate sem fim sobre o livro de Heráclito na verdade é fruto do modo como concebemos deveria ser um livro[41].

No terceiro livro de sua *Retórica*, Aristóteles dedica um certo espaço a mostrar Heráclito como anti-modelo de uma expressão ‘clara’, apropriada para os discursos (*Retórica* 1497b):

“De modo geral, o que é escrito deve ser fácil de ser lido e dito. Pois é a mesma coisa. Isso não é faz pelo uso de muitas conjunções nem quando a pontuação é difícil, como nos {fragmentos} de Heráclito. De fato, pontuar os fragmentos de Heráclito dá muito trabalho porque não é claro a qual das duas a palavra se vincula, se a que veio depois ou a que veio antes, como se pode perceber no próprio começo de sua obra. Afirma que “Apesar desse ‘logos’ existir sempre como ignorantes os homens se apresentam”. Não é claro, pois, a qual ‘sempre’ deve se vincular para que a pontuação seja realizada.
ὅλως δὲ δεῖ εὐανάγνωστον εἶναι τὸ γεγραμμένον καὶ εὔφραστον: ἔστιν δὲ τὸ αὐτό: ὅπερ οἱ πολλοὶσύνδεσμοι οὐκ ἔχουσιν, οὐδ᾽ ἃ μὴ ῥᾴδιον διαστίξαι, ὥσπερ τὰ Ἡρακλείτου. τὰ γὰρ Ἡρακλείτου διαστίξαι ἔργον διὰ τὸ ἄδηλον εἶναι ποτέρῳ πρόσκειται, τῷ ὕστερον ἢ τῷ πρότερον,οἷον ἐν τῇ ἀρχῇ αὐτῇ τοῦ συγγράμματος: φησ ὶ γὰρ “τοῦ λόγου τοῦδ᾽ ἐόντος ἀιεὶ ἀξύνετοι ἄνθρωποι γίγνονται”: ἄδηλον γὰρ τὸ ἀεί, πρὸς ποτέρῳ δεῖδιαστίξαι.”

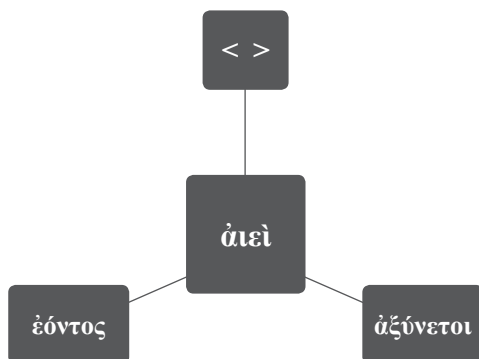
Uma análise assim em detalhes da pontuação pressupõe material registrado em livro, τὰ Ἡρακλείτου. Aristóteles é bem específico sobre isso, ao mencionar que se refere ao começo da obra escrita de Heráclito, οἷο ν ἐν τῇ ἀρχῇ αὐτῇ τοῦ συγγράμματος. Para Aristóteles, o espaço textual proposto por Heráclito acarreta desvios em relação à distribuição das palavras em uma ordem causal, com a possibilidade de um termo se aplicar a mais de um termo, possuir uma ambivalência espacial e semântica.

---

[41] A mais recente edição dos fragmentos de Heráclito (LAKS&MOST 2016) se organiza em uma série de grupos temáticos, no lugar de propor uma reconstrução ideal do perdido livro de Heráclito, como o faz MOURAVIEV 2009. V. ainda FINKELBERG 2017, GUNTZWILLER 2016,SIDER 2009, KAHN 1979.

No exemplo citado, do fragmento 1 de Heráclito, temos:

“τοῦ λόγου τοῦδ’ ἐόντος ἀιεὶ ἀξύνετοι ἄνθρωποι γίγνονται” 1 ← → 2
1 – Apesar desse ‘logos’ existir, sempre como ignorantes os homens se apresentam
2 – Apesar desse ‘logos’ existir sempre, como ignorantes os homens se apresentam

Assim, o termo ἀιεὶ se refere tanto ao seu antecendente(ἐόντος), como ao seu consequente(ἀξύνετοι) τῷ ὕστερον ἢ τῷ πρότερον, fazendo irromper na sucessão de vocábulos uma simultaneidade de relações, uma ordem reversa, a possibilidade de seguir adiante e voltar para trás:

Aristóteles considera a disposição mais flexível das palavras e seu efeito de desorientação um equívoco no uso da norma linguística, um ‘solecismo’. Na verdade, este trabalho no espaço textual é a obra mesma de Heráclito, τὰ Ἡρακλείτου. De fato, é claro que ἀεὶ pode se referir a ambos os termos, antecedente e consequente. No lugar de uma só ordenação, o espaço textual é construído na emergência de diversas outras possibilidades.

Tomando apenas o fragmento do fragmento, que foi citado por Aristóteles, temos a amostra dessa operatividade escritural de Heráclito. Não por acaso, ἀεὶ encontra-se no meio de dois conjuntos de elementos:

1	2	3	4	5	6	7	8
τοῦ	λόγου	τοῦδ᾽	ἐόντος	ἀιεὶ	ἀξύνετοι	ἄνθρωποι	γίγνονται

Inicialmente, poderíamos dividir o texto em dois pares de igual número de palavras, formando um conjunto simétrico, que se duplica também no modo como cada metade organiza seus padrões sonoros:

Padrão 1	*Padrão 2*
τοῦ	**ἀ**ιεὶ
λόγ**ου**	**ἀ**ξύνετοι
τοῦδ[42]᾽	**ἄ**νθρωποι
ἐόντος	γίγνονται

Ambas as duas metades possuem uma sucessão de três palavras com um som comum (1= **-ου**;2=**ἀ-**) que se 'fecham' com um novo som (MARCOVICH 1967: 9). Logo, horizontalmente temos dois blocos simétricos justapostos; verticalmente temos duas listas simétricas correspondentes.

Embora, pelo som, ἀιεὶ se ligue ao segundo bloco, por sua posição favorece ser, ao mesmo tempo, o primeiro vocábulo do segundo par e o último do primeiro par. Além disso, reforçando tal posição fronteiriça, o sintagma ἐόντος ἀεὶ retoma a o epíteteto ou fórmula homérica que qualifica a imortalidade dos deuses - αἰὲν ἐόντες - como no livro primeiro da *Ilíada* [43]:

"Se fizeram dele um guerreiro os deuses que existem para sempre
foi para isso, deixar que ele nos lançe insultos?
εἰ δέ μιν αἰχμητὴν ἔθεσαν θεοὶ αἰὲν ἐόντες
τοὔνεκά οἱ προθέουσιν ὀνείδεα μυθήσασθαι; "

---

[42] Para ratificar a posição final do eco em ου, pode-se transferir o delta (δ) para a posição sílaba seguinte, assim resultando o padrão 1: **τοῦ** , λόγ**ου**, **τοῦ**- δ᾽ ἐόντος . Note-se que desse modo o inicial padrão sonoro 1 foca-se no som no fim das palavras e o inicial padrão sonro 2 prende-se ao início das palavras.

[43] *Ilíada* 1,290. V. HENRICHS 2010. Outra ocorrência da expressão na *Ilíada*: I, 494, com a variação αἰέν.

Assim, Heráclito dialoga com a tradição épica, invertendo o termos da fórmula homérica na construção de uma disposição de palavras que, não mais no espaço iterativo da poesia épica, retoma alguns de seus procedimentos em uma nova orientação: aqui temos um jogo de convergências e divergências, a partir da proposição de uma simetria que é ao mesmo tempo redefinida.

A fluidez na colocação do termo ἀιεὶ sobrepõe estruturas correspondentes e equivalentes, acarretando, a partir de seu ponto de contato, uma outra forma de sua apreensão:

1	2	3	4	5
τοῦ	λόγου	τοῦδ᾽	ἐόντος	ἀιεὶ

5	6	7	8
ἀιεὶ	ἀξύνετοι	ἄνθρωποι	γίγνονται

Este ponto em contato ou comum projeta outra imagem que a da linha para compreender o modo como o trecho do fragmento se organiza. A partir da simultaneidade, da co-presença de um elemento em duas sucessões simétricas textuais, temos tensões espalhadas na interação entre os grupos pareados e paralelos. Ainda mais no detalhe da letra, podemos perceber que no eixo vertical essa tensão se verifica no uso de uma mudança de padrão após uma sucessão de sons em eco e na quantificação silábica na qual a isomorfia dos conjuntos pareados é rompida, pois o conjunto 2 possui o quase o dobro de sílabas que o conjunto 1:

Grupo I = 1τοῦ 2λό- 3γου 4τοῦ5 δ᾽ 6ἐ όν- 7τος =7 posições
Grupo II= 1ἀι-2εὶ 3ἀ-4ξύ-5νε-6τοι 7ἄν-8θρω-9ποι 10γί-11γνον-12ται = 12 posições

Tais tensões entre expectativa de simetria e sua rupura nos colocam diante da questões já vista das conexões entre elementos e entre padrões de organização dos elementos, com o 'fragmento musical' 10: trata-se das 'conexões, συλλάψιες›. A sobreposição de nexos entre elementos e

grupos registrada no ἀιεὶ assim como seu movimento palindromico – para frente e para trás[44] – apontam para uma modelação mais fluída, espiralada.

Tal modelação ratifica a semântica mesma da própria palavra ἀιεὶ: a experiência temporal ali registrada não se confina a um tempo abstrato, um tempo fora do tempo. À par dessa duração absoluta, temos a referência a acontecimentos que registram concretas aplicações:

1 – Na *Ilíada*, Após Apolo jogar suas setas no acampamento aqueu, a mortandade se espraia. Piras com cadáveres são erguidas. E ardem continuadamente (*Ilíada* 1,51):

“Continuadamente as piras repletas de cadáveres ardiam
αἰεί δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί.”

Aqui ἀιεὶ refere-se ao acúmulo sem interrupções de cadáveres nas piras, traduzindo a continuidade e amplitude do ataque de Apolo.

2 – Após os ataques da flechas de Apolo, há uma assembléia entre os aqueus. Após a fala do profeta Calcas, Agamenon, como havia feito com Crises, se enfurece e rebate veementemente o profeta (*Ilíada* 1, 106-107):

“Advinho de desgraças[45]: nunca uma vez só me disse algo favorável
sempre as desgraças te agradam no peito profetizar
μάντι κακῶν οὐ πώ ποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπας:
αἰεί τοι τὰ κάκ’ ἐστὶ φίλα φρεσὶ μαντεύεσθαι “

Agamenon usa o termo ἀιεὶ para indicar o comportamento recorrente de alguém que procura rebaixar. A oposição entre nunca (οὐ πώ ποτέ) e sempre (αἰεί) articula essa retórica.

Agamenon vai se valer mais à frente na assembléia dessa negação excluidora ao replicar o herói Aquiles (*Ilíada* 1, 176,177):

“Mais odioso você é pra mim de todos os reis criados pelos deuses:
sempre te agradam as disputas, as guerras, as lutas.
ἔχθιστος δέ μοί ἐσσι διοτρεφέων βασιλήων:

---

[44] Foquei com o termo na orientação do movimento e não em seus constituintes, como em suas aplicações na medicina (reumatismo palindrômico), biologia molecular (sequenciamento genético) e matemática (algorítimos de inferência a partir de modelo oculto de Markov).

[45] Ou a popular expressão ‘profeta do caos’. Paulo Herique Amorim cunhou o neologismo ‘urubóloga’ para se referir a uma jornalista que reitera previsões negativas na economia. Conf. se vê no seu site www.conversaafiada.com.br .

αἰεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε: "

Mesmo que, como vimos, ἀιεὶ se vincule a uma fórmula que qualifique os divinos, entre os bem-aventurados há um espelhamento na forma como um corportamento repetitivo é identificado. Na assembléia entre os imortais, debatem Hera e Zeus (*Ilíada* 1, 539-542):

"Em seguida de modo agressivo a Zeus Crônida {Hera} falou:
– Quem entre os deuses, espertalhão, outra vez tomou conselho contigo?
Sempre te agrada se manter afastado de mim,
coisas em segredo pensadas decidindo.
αὐτίκα κερτομίοισι Δία Κρονίωνα προσηύδα:
τίς δ' αὖ τοι δολομῆτα θεῶν συμφράσσατο βουλάς;
αἰεὶ τοι φίλον ἐστὶν ἐμεῦ ἀπὸ νόσφιν ἐόντα
κρυπτάδια φρονέοντα δικαζέμεν»

Zeus mais à frente responde Hera (*Ilíada* 1, 561):

"Praga! Sempre a suspeitar, nada te escapa.
δαιμονίη αἰεὶ μὲν ὀΐεαι οὐδέ σε λήθω"

Desse modo, a partir dessa pequena amostra, vemos que a oposição sempre (todos os momentos)/ nunca (em nenhum momento) não se relaciona a um instante específico tanto do evento referido, quanto ao do próprio enunciado (NEVES 1999:270). Antes, temos um modo de marcar efeitos de ações contínuas, ou a continuidade mesma das ações. Logo, 'sempre' é o que continuadamente acontece.

A explícita reação de Aristóteles à desconfortável mobilidade do vocáculo αἰεὶ corrobora a percepção de que a questão não é meramente linguística.

Com isso, na abertura de sua obra, Heráclito demonstra as habilidades de manipular a escolha e distribuição de palavras e seus elementos materiais no espaço textual de forma a não apenas escrever palavras, mas proporcionar um artefato constituído a partir de uma lógica de restrições, de decisões pré-composicionais[46].

---

[46] Sobre 'Constrained writing' ou 'Experiential Literature', v. (GEEST & GORIS 2010, BRAY; GIBBONS&McDALE 2012) . Há uma longa tradição dessa restrições prévias, como usar somente um tipo de letra, sílabas ou palavras em uma dado lugar no texto. Acrósticos, anagramas, lipogramas, palíndromos são alguns modos mais conhecidos

αἰεὶ / αἰὼν - em outro fragmento tal destaque ao que continuamente acontece é reatualizado em seu aspecto lúdico, como na proposta anti-homérica de Heráclito no fragmento 56 (Fr. 52):

O tempo da vida é uma criança brincando, movendo as peças no tabuleiro. Reinações da criança[47].
αἰὼν παῖς ἐστι παίζων, πεσσεύων· παιδὸς ἡ βασιληίη.

Aqui o termo αἰὼν aparece em uma posição também estratégica: é a primeira palavra, abrindo o fragmento[48]. O tempo da vida é definido por uma série de ações da criança em jogos, formando um conjunto de amplificações interligadas: A(αἰὼν)=(ἐστι) B1(παῖς επαίζων), B2(πεσσεύων) B3(παιδὸς ἡ βασιληίη). A sucessão B1 a B3 mostra um movimento do jogos de tabuleiros para o comando da *polis*, integrando atividades diversas e opostas em relação aos papéis sociais, como vimos nos fragmentos 56, 78, e na anedota de Diógenes Laércio sobre Heráclito no tempo brincando com as crianças[49]. A imagem em movimento da criança movendo as peças no tabuleiro atravessa seu contexto de produção, perdurando em outros momentos da vida social, ampliando sua duração e efeitos.

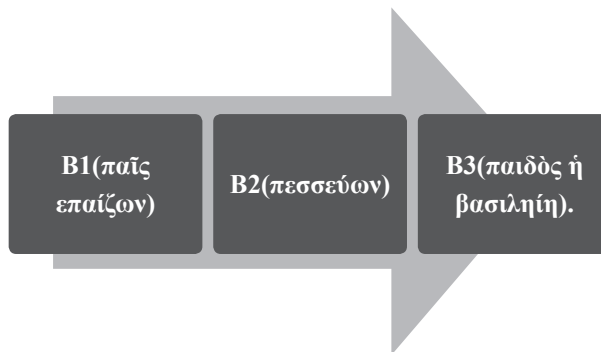
Inicialmente esta expansão é efetivada por meio do acúmulo de blocos de palavras justapostas sem conexões. A sucessão dos blocos ou sintagmas projeta sua apreensão global: cinematicamente, temos uma sucessão a partir de uma base comum – a criança, παῖς – a qual vai se somando cada vez mais uma nova informação.

---

dessa tradição. No século XX o grupo Oulipo (**Ou**vrir de **Li**ttérature **po**tententielle) reciclou tais formas em novas demandas para autores contemporâneo. V. BLOSSIER-JACQUEMONT 2009 sobre este tipo de produção literária no período helenístico, no período imperial e Antiguidade tardia.

47 Traduzi παιδὸς ἡ βασιληίη a partir do título da obra de Monteiro Lobato *Reinações de Narizinho* (1931).

48 Para uma discussão das acepções do termo, como ‘fluxo vital’, ‘duração da vida’, ‘vida’, ‘idade’, ‘duração’, ‘eternidade’, ‘tempo’, v. CASSIN 2004:24-31.

49 Ainda, o fragmento 70, as opniões/crenças dos homens como brinquedos de criança, παίδων ἀθύρματα .

Entre B1 e B2 temos um padrão de continuidade: o verbo em B2 especifica a ação de brincar da criança em B1. Ao mesmo tempo, o sujeito de B1 está implícito em B2, como se vê pela desinência verbal. Assim, temos o encaixe entre B1 e B2, que mesmo se apresentando como formas diversas, são complementares:

SUJEITO	VERBO
παῖς	επαίζων
(παῖς)	πεσσεύων·

O bloco B1 é extremamente preonástico, παῖς επαίζων, quase que dobrado sobre si mesmo, reforçando o fato que a criança joga sozinha, sem adversário um jogo que é marcado por uma disputa com outra pessoa, πεσσεύων[50]. Essa reflexividade, movimento para si frente ao outro, retoma o trabalho sobre si mesmo, referido no fragmento 101. A criança brinca sozinha um jogo de tabuleiro, πεσσεύων.

50 HUSSEY 1999:107 "The child is a boy playing a board game for two players; no opponent is mentioned, so the assumption must be that the boy is playing both sides. This can still be a free and genuine conflict, in which skill is exercised and sharpened. It is lawlike in procedure: the rules (which are freely accepted by the players, not imposed from outside) define the game and are impartial as between the sides. It is lawlike in outcome since, if each side plays equally well, it will win equally often in the long run - though the outcome of any one game will not be predictable. In the short-term there are (as gamblers know) alternating runs of luck on one side and the other. True to his habits of thought, Heraclitus seeks to show, by a model drawn from every-day experience, that strife and justice can coexist, interdependently, without becoming denatured. "

A sucessão de referências entre B1 e B2 forma a sequência medial do fragmento, seu núcleo. Sendo que o fragmento é construído em quatro blocos, temos assim a sua distribuição:

A centralidade da criança envolvida com sua brincadeira é reforçada pelas margens ou extremos iniciais e finais que comprendem momentos da vida com maior experiência e extensão de tempo, configurando uma organização quiástica, AB:BA[51].

Esta centralidade da criança sozinha com o jogo possibilita o acesso a alguns aspectos da relação de Heráclito com seu livro. Como Aristóteles havia afirmado, o texto dos fragmentos é de difícil leitura e compreensão pois se vale de palavras com ambivalência sintática, distribuídas no espaço textual de forma a manifestar uma dinâmica posicional, ao ocupar lugares contínuos e diversos. A convergência entre a espacialidade do texto e a do tabuleiro não é ocasional. A criança jogando seu jogo, o escritor envolvido com sua obra; a movimentação das peças no tabuleiro, o arranjo das palavras no texto.

No caso, o jogo é especificado no fragmento - πέσσοι -, como o fora na anedota- ἀστράγαλος. O nome πέσσοι se refere ao tábuleiro de pedra no qual as peças são movimentadas (BAILY, LSJ). O verbo em B2, πεσσεύων, significa 'mover as peças no tabuleiro do jogo'.

Temos então algums elementos fundamentais a efetivação deste jogo: jogadores, tabuleiro, peças, regras, movimento das peças (AUSTIN, 1940). Mas que jogo é este que Heráclito tem em mente? O que o

[51] MARCOVICH 1967: 494. V. Heródoto I.94, que situa nos Lídios a origem de jogos (de azar, de bola) como alternativa para passar o tempo em virtude de grande fome que se abateu entre eles. Mas, como bem apontou Ateneu 1.19A, na idade heróica (Homero) já havia referências ao jogos, como os de tabuleiro em *Odisséia* 1,106-107.

tabuleiro registra como trilhas e espaços a serem percorridos? Quais suas regras?[52]

Revertendo, porém, o outro lado da comparação, se não é claro como o jogo citado por Heráclito se efetiva, o jogo jogado com as palavras no fragmento 52 é bem compreensível[53]. A partir da divisão do espaço textual em quatro blocos, temos o detalhe da letra os complementares movimentos com os sons. O destacado bloco inicial de abertura com sua única palavra αἰὼν apresenta um material que será desdobrado nos blocos subsequentes, como se vê na tabela abaixo:

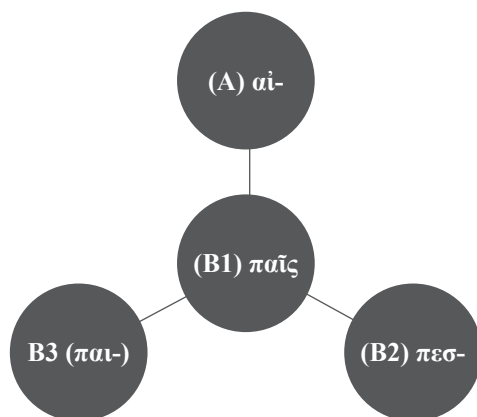
A	B1	B2	B3
αἰ-	παῖς	πεσ-	παι-
ὼν	παί-	σεύ-	δὸ-
	ζων	ων	ς ἡ
			βα-
			σι-
			λη ί-
			η

Esse jogo de ecos internos demonstra como a escolha das palavras e sua ordenação foram realizados na exploração de padrões sonoros, que vão sendo interrelacionados, formando a coesão do fragmento.

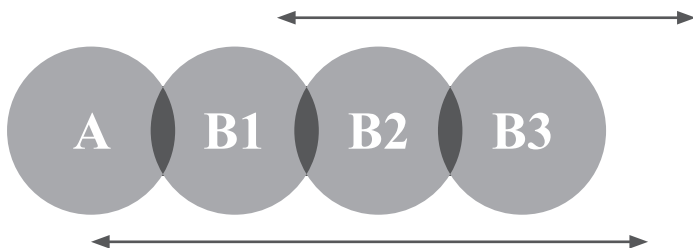
---

52 KURKE 1999: 257: "it is unclear whether this game involved dice as well as pieces moved on a board."

53 Uma descrição linguística é oferecida por MOST 2011:105: "Heraclitus' aphorism B 52 DK consists of only six words, not a single one more (plus two semi-words, a copular verb meaning 'is' and a de nite ar- ticle indicating 'the'). Of the six words, four are nouns, two participles; three of them signify or are derived from the word for 'child' or 'boy'; one begins with a vowel, four with the voiceless plosive consonant 'π' and one with the closely related voiced plosive 'β'; the diphthong 'αι' is repeated thrice in the first six syllables and then again later, the long vowels 'ω' and 'η' recur. In its choice and arrangement of words and sounds, its repetitions and variations, the sentence seems not only to be asserting a proposition about reality but also to be performing a kind of verbal game, moving around sounds and words, playfully and yet at the same time purposefully, like checkers on a board. But what is it asserting, and what is its game? "

Na cabeça de cada bloco há uma linha de continuidade e transformação a partir da base παῖς:

Assim, a criança se metaformoseia no eixo do tempo enquanto brinca, ou o jogo dá existência ao tempo durante sua realização. De qualquer forma, a criança está duplamente associada à duração do tempo da vida e do jogo.

Por outro lado, a parte final do vocábulo **αἰὼν**, repercute sucessivamente até B2, formando outra linha, parela, que se interrompe com a configuração quase inteiramente nova do último bloco. Da primeira palavra parte vínculos aurais com as demais palavras, e as demais palavras redispõe a palavra inicial. Assim se forma uma rede de relações que dinamiza o fragmento em diversos modos de acompanhar aquilo que ali está registrado textualmente.

O último bloco, tanto finaliza o fragmento e as metamorfoses de **παῖς**. Ao mesmo tempo, B3 se vincula a A, ao propor um outro material sonoro, e encerra a sequência nuclear, em torno da figura do menino:

Um exame mais atento de B3, no diagrama abaixo, fundamenta seu hibridismo:

O bloco terminal do fragmento, relaciona-se com a sequência medial e com parte inicial do vocábulo do primeiro bloco (**αἰ**-ὼν), mas introduz uma diverso padrão, que se fecha sobre si mesmo:

1	2	3	4	5
ἡ	βα-	σι-	ληί-	η

O artigo no começo de B3.2 é duplicado na desinência final que fecha B3 e o inteiro fragmento. A densidade de vogais longas (ἡ) em B3 replica a densidade de vogais longa (ὼ) nas primeiras posições do fragmento (A e B1). Sendo assim, ao mesmo tempo essa coda em B3.2 apresenta um novo material e varia o padrão da abertura. O tempo, o longo tempo de uma existência, αἰὼν, com seus começos e fins, é o de uma criança brincando, que se amplia até o mais alto posto da cidade,

mas que não deixa de ser uma criança. Do fim, do extremo após tudo, volta-se para o início.

Começamos a entender o jogo da escritura de Heráclito. A simultaneidade de formas de distribuição dos vocábulos em blocos com heterogêneos modos de relacionamento e a manipulação de dinâmicas aurais múltiplas contribuem para materializar um texto atravessado por marcas e orientações diversas. Isso no exíguo espaço de poucas palavras. Assim, temos a desproporção entre a amplitude e simultaneidade de níveis organizacionais/interpretativos e a exiguidade do material.

Com isso, o foco desse textos, dos textos que integram o livro de Heráclito, residem justamente na aplicação do leitor em identificar, a partir do arranjo das palavras e efeitos sonoros, os processos utilizados na elaboração dos fragmentos. Os textos chamam atenção para si mesmos, como a experiência do jogo que, segundo H.G.Gadamer "o sujeito genuíno do jogo não é a subjetividade daquilo que joga, mas o próprio jogo (GADAMER 1997:178)" (V. MOTA 2005 e MOTA 2005a).

A partir da compreensão da densidade organizacional e sonora do texto, é que o intérprete se capacita para produzir algumas afirmações. A dificuldade ou a falta de clareza apontadas por Aristóteles ao fim tem sua positividade: o texto de cada fragmento, composto por poucas palavras, com um vocabulário acessível, não se deixa apreender imediatamente. É preciso uma outra forma de aproximação, que não siga o registro linear das palavras e sim a sua intricada rede de configurações. É a partir do tempo dedicado a esta leitura atenta, a este deciframento que algumas ideias são emitidas.

O julgamento de Aristóteles sobre Heráclito na *Retórica* foi retomado por Demétrio de Faleros, com significativas modificações (*Sobre o Estilo*, 191-193):

> "A clareza em diversos fatores. Primeiro nas palavras do vernáculo, depois no uso dos conectivos. O que é desprovido de conectivos {assíndeto} e completamente desarticulado é sempre sem clareza. Pois, por causa dessa frouxidão, o começo de cada membro {κώλου} fica imperceptível, como nos textos de Heráclito. Sua obscuridade advém dessa frouxidão frequente. O estilo desarticulado cabe mais nos debates, sendo chamado também de estilo teatral, pois a frouxidão dinamiza a cena. Por outro lado, o estilo escrito é melhor para a leitura.

τὸ δὲ σαφὲς ἐν πλείοσιν.{192}Πρῶτα μὲν ἐν τοῖς κυρίοις, ἔπειτα ἐν τοῖς
συνδεδεμένοις. τὸ δὲ ἀσύνδετον καὶ διαλελυμένον ὅλον ἀσαφὲς πᾶν: ἄδηλος γὰρ ἡ ἑκάστο
υ κώλου ἀρχὴ διὰ τὴν λύσιν, ὥσπερ τὰ Ἡρακλείτου:
καὶ γὰρ ταῦτα σκοτεινὰποιεῖ τὸ πλεῖστον ἡ λύσις.{193}Ἐναγώνιος μὲν οὖν ἴσως
μᾶλλον ἡ διαλελυμένη λέξις, ἡ δ' αὐτὴ καὶ ὑποκριτικὴ καλεῖται:κινεῖ γὰρ ὑπόκρισιν ἡ λύσι
ς. γραφικὴ δὲ λέξις ἡ εὐανάγνωστος".

Como na *Retórica*, Demétrio se vale dos textos de Heráclito, τὰ Ἡρακλείτου, para exemplificar uma determinada abordagem linguística que se opõe à clareza[54]. Porém, sua argumentação se baseia mais nas diferenças que em uma hierarquia de valores. Nesse sentido, o chamado estilo desarticulado, ἡ διαλελυμένη λέξις, presente nos fragmentos, encontra algumas características que o justificam.

Primeiro, a desarticulação se dá na omissão de conectivos, τὸ δὲ ἀσύνδετον, promovendo uma justaposição de elementos e síntese frasal, διαλελυμένον ὅλον . Esta generalização paratática dispõe os materiais em igual ordem de importância.

Em seguida, o efeito dessa organização heterodoxa é o da desorientação do intérprete, ἀσαφὲς πᾶν: não sabendo onde começa (e onde termina) as frases, ele possui diante de si blocos e elementos isolados. Saímos de um organização em ‹unidades superiores› (frases, períodos) para uma reunião/amontoado de vocábulos não instrumentais que são lugares de trocas dentro das margens propostas pelo fragmento[55].

A correlação entre modo de organização textual e seu efeito no receptor que define o estilo articulado é posteriormente justificado ao se associar a situações nais quais o uso da palavra se faz em performances diante de um público. Assim, Demétrio vincula especificidades de um registro textual às particularidades envolvidas na prática forense e teatral, Ἐναγώνιος ... ὑποκριτικὴ .

---

[54] Longa tradição na recepção crítica de Heráclito, como se vê em Platão, Aristóteles e Lucrécio. V. MACLAREN 2003.

[55] Ou seja, conjunções e preposições são mais omitidas que verbos, substantivos e adjetivos. V. BERNSTEIN 1999:5-50, BARNES 1983, GRANGER 2004.

Dessa maneira, Demétrio vincula performance e textualidade, propondo a correlação entre a maior fluidez na distribuição dos elementos e um evento que se efetiva diante de uma audiência. Mais à frente em sua análise, Demétrio apresenta dois fatores extratextuais que determinam o estilo desarticulado em interações performativamente orientadas:

1 – marcação emocional Diante da imediaticidade da cena, o ator dá espaço para a eclosão dos afetos e, com isso, sua atividade verbal procura traduzir aquilo que é indizível, abrindo possibilidades para expressões outras que a palavra. Assim, "o que é desprovido de emoção não é teatral, πάνυ δὲ τὸ ἀπαθὲς ἀνυπόκριτον» (*Sobre o estilo*, 194). A desarticulação entre os elementos, a omissões de conexões lógicas, tudo isso é uma aproximação textualizada de um evento multidimensional, a materialidade do corpo em estados sensibilizados.

2 – ações físicas. No tempo e espaço da performance, há uma série de movimentos, deslocamentos, ações. O agente cênico contracena com outros agentes, com os objetos de cena, com a audiência. Tal sequenciamento dos atos acarreta uma cinemática na linguagem, um relacionamento entre o que se escreve e a audiovisualidade dos eventos. Assim, no texto temos os "todos os demais detalhes que configuram o fisicidade da arte do ator καὶ ἡ λοιπὴ πᾶσα διαμόρφωσις πρὸς τὸν ὑποκριτὴν πεποιημένη» (*Sobre o estilo*, 195).

A aproximação entre estilo desarticulado e performance pode parecer uma contradição na análise da textualidade de Heráclito. Como vimos, a proposta de Heráclito se desloca de situações tipicamente performativas para o trabalho em menor escala, com seus artefatos verbais. Contudo, o que Demétrio discute é uma das possibilidades do estilo paratático. Haveria outras situações de se produzir a parataxe que não as provindas de situações performativas. Ou, de outro modo, poderia haver uma intersecção de procedimentos ligados a situações performativas em situações fora de apresentações públicas.

Em todo caso, a singularidade de Heráclito está em sua escrita, que agencia a desarticulação dos elementos sem, entretanto, vincular-se a um evento para uma audiência. Mesmo assim, embora não havendo um papel a desempenhar ou estados extremos de sensibilidade a materializar,

há na marcação emocional e na fisicidade das ações referências comuns com aquilo que Heráclito realiza nos fragmentos.

As tensões entre extremos, identificável em pares opostos e complementares de termos e as relações entre os blocos de palavras, traduzem em outro modo de expressão as intensidades afetivas. Dessa maneira, temos a correspondência entre a variação do fluxo de energia nas ações dos atores e no arranjo dos fragmentos. Os violentos entrechoques em referentes opostos e paralelismos/quebras de simetria não são objetos inteiramente noéticos: Heráclito se apropria de textos e situações conhecidos de seus contemporâneos, de modo a integrar a decifração do arranjo verbal no contato com as intensidades registradas nos fragmentos.

Ainda, do mesmo modo que a movimentação nos extremos afetivos se vincula aos atos físicos em cena, temos que a réplica textual desses atos pode ser percebida nas diversas trajetórias e vínculos entre os elementos e grupos e nas trilhas fonoestilísticas.

Assim, a dinâmica da cena, da situação performativa e do arranjo complexo dos fragmentos se aproximam ao produzirem acontecimentos multiplanares, com simultâneos níveis de referência e organização. Nesse caso, a opção pelo estilo desarticulado pode ser melhor comprendida como a proposição de homologia entre textualidade e eventos que, em virtude da densidade de seus nexos e relações, demandam formas também densas de sua tradução verbalizada.

Logo, os próprios fragmentos e o livro de Heráclito são por si mesmos mais acontecimentos da mesma natureza daquilo que registram e investigam.

4 – HERÁCLITO E OS EVENTOS PERFORMATIVOS[56]

Nos fragmentos de Heráclito temos diversas referências a eventos que se organizam performativamente[57]. Entre eles, destaco três: o fragmento 15, sobre uma procissão religiosa; o fragmento 104, a respeito da arte do rapsodo; e o fragmento 101, que se vincula a uma assembléia política[58].

Alguns elementos comuns aproximam essas diversas atividades e possibilitam sua definição como eventos performativamente orientados. Inicialmente, os três fragmentos mencionam uma multidão, um ajuntamento de pessoas como audiência e agente dos acontecimentos referidos[59]. Ainda, este grupo de pessoas se determina em função daquilo que as reúne, ou da ocasião que integra parte da sociedade em um

---

[56] Material inicialmente apresentado no "V Seminário de Filosofia Antiga. Filosofia e Arte na Grécia Antiga", Rio de Janeiro, 2010. Agradeço o convite de Izabela Bocayuva. As considerações aqui registradas foram expostas e ampliadas na comunicação "Performative and antiperformative arguments in Heraclitus", durante o Celtic Conference in Classics/International Association for Presocratic Studies, Edinburgh, 2010.

[57] Retomo e amplio neste texto a proposição de uma releitura dos assim chamados fragmentos de Heráclito a partir de pressupostos performativos, o que venho desenvolvendo em textos como: "Eraclito e la città: la drammaturgia del quotidiano nei frammenti." In: Gabriele Cornelli e Giovanni Casertano. (Org.). *Pensare la città:categorie e rappresentazioni.* 1 ed. Napoli: Lofredo Editore, 2010, v. 1, p. 155-162; "Competência Sonológica de Heráclito, a partir da Edição Mouraviev dos Fragmentos". In: XVII Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 2009, Natal; "Fragments of an Archaic and Noisy City: The Soundscape of Ephesus According to Heraclitus". In: Moisa Epichorios: Regional Music and Musical Regions in Ancient Greece, 2009, Ravenna, Itália; "Heráclito: molduras teatrais e leitura dos fragmentos". In: XVI Congresso Nacional de Estudos Clássicos, 2007, Araraquara.

[58] Para citar os fragmentos, sigo consagrada numeração da edição Diehls-Kraz. Para o texto, valho-me das edições de M. Marcovich (Bompiani, 2007); J-F. Pradeau (Flammarion, 2004); S. Mouraviev (Academia, 2006); C. Kahn (Cambridge University Press, 1979); A. Costa (Difel, 2000); M. Conche (Presses Universitaires de France, 1986).

[59] Sigo, nesta fenomenologia de performances sociais, E. Goffman *Comportamentos em Lugares Públicos*. Petrópolis: Vozes,2010, 1-40.

evento específico, para realizar ou participar de um acontecimento[60]. E, finalmente, os atos que se efetivam durante esse encontro exibem uma materialidade audiovisual, ao reforçarem sons, gestos e movimentos como articulações físicas não só da presença corpórea dos integrantes do evento, como também a própria continuidade das interações face a face[61] .

Um exame atento dos fragmentos vai nos iniciar nesses três parâmetros de eventos performativamente orientados.

O ritual religioso

O fragmento 15 assim se expressa:

"εἰ μὴ γὰρ Διονύσῳ πομπὴν ἐποιοῦντο καὶ ὕμνεον ᾆσμα αἰδοίοισιν, ἀναιδέστατα εἴργασται· ὡυτὸς δὲ Ἀίδης καὶ Διόνυσος, ὅτεῳ μαίνονται καὶ ληναΐζουσιν, Se não fosse por Dioniso que fazem procissão e cantam hinos às partes pudendas, estariam fazendo as coisas mais vergonhosas. Mas Hades e Dioniso são o mesmo. Por ele deliram e celebram a Lenaia"[62].

---

[60] Para o conceito de 'ocasião', v. B. Gentili, *Poetry and Public in Ancient Greece*. John Hopkins University Press, 1988.

[61] Com esses três parâmetros, amplia-se a definição proposta por R. Martin em seu texto " The Seven Sages as Performers of Wisdom" (*Cultural Poetics in Archaic Greece.* Eds. D. Dougherty and L. Kurke,Cambridge University Press,2003:108-128,) e aplicada aos pensadores arcaicos: "By performance, I mean a public enactment, about important matters, in word or gesture, employing conventions and open to scrutiny and criticism, specially criticism of style. Performance can include what we call art. But as can be shown by the ethnographic record, it can also include such things as formalized greeting exchanged by chieftains, rituals, insult duels , and the recitation of genealogies. Some megaperformances involve several of these smaller types (pp 115--116)". Andrea W. Nightgale, em " The Philosophers in Archaic Greek Culture" (*The Cambridge Companion to Archaic Greece.* Ed. H.H. Saphiro, Cambridge University Press, 2007:169-201) retoma essa definição: "The Sages 'performed wisdom' by displaying or enacting it in a public context. I believe that this notion of 'performing wisdom'captures a central fact about the nature and dissemination of *sophia* in the Archaic period. (...) In order to gain the title of *sophos*, an individual had to make himself known by exhibiting some exceptional action or exceptional discours in a public context. (p.176)"

[62] Outros fragmentos desdobram a análise das práticas religiosas efetivadas por Heráclito, como 92,93,68,69,15. Preferi neste trabalho não cruzar os itens de uma mesma série temático-situacional e sim as séries. E, entre as séries (eventos performativos), algumas não forma consideradas, como a da competição e do *agôn*, como se vê em A.

Graficamente, o fragmento assim pode ser decomposto:

Espaço	**Audiovisualidade**	**Agentes**	**Audiência**	**Efeitos**
Espaço Processional, público, ar livre	Canções, danças, música instrumental, objetos fálicos e sagrados, figurino.	Ministrantes dos mistérios, dançarinos, cantores, instrumentistas, coro, público envolvido.	Ministrantes dos mistérios, dançarinos, cantores, instrumentistas, coro, público envolvido.	Diminuição do auto-controle.

No detalhe da letra, podemos observar que um grupo de cultuantes - ἐποιοῦντο, ὕμνεον, εἴργασται – engaja-se nos atos de uma celebração religiosa- πομπὴν ἐποιοῦντο, ὕμνεον ᾆσμα. A ênfase no sujeito coletivo dos atos de celebração manifesta-se na desinência verbal – o que nos oferece um referente definido dos atos, mas não os nomeia. Com isso, temos em primeiro plano as funções exercidas por este agrupamento em função do ritual. É a participação no ritual que determina quem são os cultuantes. O plural desinencial repetidamente expresso reafirma o fato de que a identidade do alvo observacional do fragmento é um agrupamento de pessoas que se caracteriza por suas atividades em um contexto específico[63].

E o que esse grupo faz? Eles cumprem com a agenda dos cultuantes: marcham em procissão e cantam em honra do deus que celebram. O deslocamento físico inscreve os corpos dos cultuantes na participação ritual. Ainda, seus corpos atravessam espaços públicos e abertos em direção ao lugar dos sacrifícios. Trata-se pois de um evento coletivo de grande magnitude, que sobrepõe, aos caminhos da cidade, uma outra

Lebevev "The Cosmos as a Stadium: Agonistic Metaphors in Heraclitus's Cosmology", *Phronesis* 30(1985):131-150.

[63] W. Burkert, em *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica* (Gulbenkian, 1993:207) defende que, entre as iniciativas festivas das práticas religiosas, " a forma fundamental da constituição de grupos é a romaria, a procissão, em grego *pompé*. Da massa amorfa descacam-se os participantes ativos, formam-se, dirigem-se para um objetivo, sendo a demonstraçao, a interação com os espectadores, pouco menos importante que o próprio alvo".

trilha, revisando a geografia da cidade[64]. Essa passagem do habitual para o extraordinário movimenta atos de exceção: o espaço é tomado por pessoas que se integram em função do que o ritual demanda.

Para tanto, elas modificam seus modos de agir, e passam a se vestir, andar e usar a voz de outra maneira. A procissão não é apenas uma caminhada. Ela está indissoluvelmente conectada, καὶ, a outras dimensões do ritual: à música, ao canto, aos sons, que, emitidos pelos celebrantes e pelos musicistas que acompanham o evento, multiplicam a presença física desse agrupamento na cidade e orientam ritmicamente as interações dos partícipes. A dimensão sonora, que complementa e esclarece o deslocamento da multidão, é bem marcada no text: ὕμνεον ᾆσμα.

Além disso, essa íntima conexão entre procissão e canção, entre o movimento dos pés e o da boca nos situa diante da dança, e não simplesmente de relações palavra-música[65]. A canção entoada não se resume à voz e à linguagem verbal. Cantando em movimento, os cultuantes se vêem impelidos a participar totalmente daquilo que celebram, com todas as possibilidades de seus corpos. Essa multidão de pessoas cantando e dançando é o suporte de uma ampla exposição de si mesmas e dos atributos do deus que festejam.

Assim, elas se revestem desse deus, interpretando-o nas danças, cantos, e portando, pois, o falo, ὕμνεον ᾆσμα αἰδοίοισιν (Heródoto, II, 49, 51). A procissão falofórica arrasta uma multidão que canta e dança exibindo

---

[64] F.g. NAEREBOUT. *Attractive Performances. Ancient Greek Dance. Three Preliminary Studies*. Amsterdã: Gieben, 1997:371-372.

[65] Segundo Luciano,em seu tratado sobre a dança (pantomima) Περὶ Ὀρχήσεως (*De Saltatione*, 15), "ὅτι τελετὴν οὐδεμίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὑρεῖν ἄνευ ὀρχήσεως, não se pode encontrar nenhum rito de iniciação antigo sem dança." Ainda, S. H. Lonsdale, em seu *Dance and Ritual Play in Greek Religion* (The John Hopkins University Press, 1993), afirma: " The lack of clear distinction between dance and procession and other forms of ritual movement encourages us to broaden the definition of Greek dance to consider rhythmic movement as another form of communal behaviour cognate with the acts of sacrifice and drinking wine. As a category of ritual play, dancing must be regarded as operating within the particular context of festivals and gatherings. Although dance incorporates movements from the day-to-day world, it assumes a divine model and thus functions according to rules that are fundamentally different from those that interpret behaviour outside of this context (p.41)"

orgãos sexuais masculinos erectos em espaços abertos. Este "celebrar canções às partes vergonhosas, pudendas" culmina o conjunto de explicitações implicadas e inicia o argumento da recusa, a negatividade pela qual qualifica-se o evento apresentado no fragmento, ἀναιδέστατα εἴργασται.

Contudo, é preciso notar que a negatividade ou censura apontada por Heráclito é baseada na fenomenologia do ritual, o qual é disposto em contraposição hipotética, εἰ μὴ γὰρ. A contraposição só é possível pela presença comum de um grupo de pessoas nas duas situações em confronto, ἐποιοῦντο, ὕμνεον / εἴργασται: os que performam os rituais e os que agem no cotidiano. A hipérbole rebaixadora demarca uma distinção e um limite no entrechoque entre as dimensões ordiária e extrordinária: aquilo que é realizado nos rituais pode não ter validade na esfera cotidiana[66]. O entrechoque entre as situações mostra que não é o que os grupos fazem o que determina a censura, e sim a estrutura do acontecimento ao qual vinculam seus atos. As mesmas pessoas fazem as mesmas coisas em contextos diversos. No entanto, nem o que fazem, nem o que são é o mesmo em virtude da ocasião de performance. Cantar, dançar e cantar segurando um falo pelas ruas pode ser permitido e suportável a partir do momento em que esses atos integrem um programa de atividades de determinado evento[67].

---

[66] Parcialmente percebido e interpretado por C. Osborne ("Heraclitus in *Routledge History of Philosophy: From Beginning to Plato.* Org. "C.W.TAYLOR.Nova York: Routledge, 1997, 91.): "The meaning of religious rites given by their religious context cannot be judged on the logic of everyday secular practices. The same actions are either sense or nonsense depending on whether ther are sacred or secular". Ver ainda, da mesma autora, "Heraclitus and the rites of established religion" in *What is a God? Studies in the nature of Greek divinity* edited by Alan B. Lloyd, Duckworth/The Classical Press of Wales 1997, pp 35-42

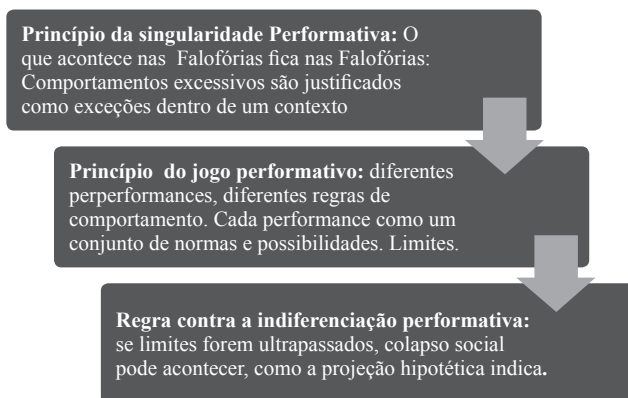
[67] Para outros aspectos das práticas religiosas registradas e comentadas por Heráclito em seus fragmentos, veja-se V. Macchioro, *Eraclito. Nuovi studi sull'orfismo*, Laterza,1922; F. Gregoire " Héraclite et les cultes enthousiastes" in *Revue néo-scolastique de philosophie* 38(1935):43-63; D.Babut, "Héraclite et la religion populaire. Fragments 14, 69, 68, 15, et 5 Diels- Kranz." *Revue des Études Anciennes* 77 (1975): 27-62; F. Crépet "Heraclite et le Cyceon" in *KLÊSIS-Revue Philosophique* 1/2 (2006)1-19; A. Battengazzore *Gestualità e oracolarità in Eraclito*. Pubblicazioni dell'Istituto di filologia classica e medievale dell'Università di Genova, 1979; Cl. Ramnoux. *Héraclite,* Gallimard, 1959.

Com isso, nesse fragmento Heráclito registra um flagrante do calendário de festividades religiosas de sua cidade, mas não se reduz a reportar e catalogar os elementos da cena que diversas vezes observou[68]. Antes, procura demonstrar em concisa expressão verbal a amplitude daquilo que se mostra diante de seus olhos e ouvidos: o comportamento das pessoas configura-se como resposta a expectativas de padrões presentes no arranjo dos eventos, padrões estes que possibilitam as condições de participação. Essa lógica comportamental, embora específica em cada arranjo, melhor se evidencia quando comparada a outros arranjos. Pois a compreensão da construtividade de uma lógica comportamental se faz possível pelo entendimento de sua inclusão no todo social, na copresença de outros modos de agir e outras formas de participação.

Dessa maneira, ambivalentemente, as práticas religiosas arroladas no fragmento 15 são ao mesmo tempo *justificáveis* como os próprios meios para se celebrar o deus e *as mais vergonhosas*, se observadas em e transpostas para outro contexto social.

É sob a perspectiva da hipótese que a contraposição é feita, por uma proposição discursiva elaborada a partir do contato com experiências recorrentes. Antes de ampliar as implicações desse modo como Heráclito interpreta aspectos performativos de práticas religiosas, vamos nos deter em outro fragmento e contexto social.

[68] Como afirma M. ADOMÉNAS em “Heraclitus on Religion”*Phronesis*, 44(1999):87--113.

Assim, o fragmento 15 pode assim ser sintetizado, quanto à sua performatividade:

A arte do rapsodo

O fragmento 104 nos diz: "τίς γὰρ αὐτῶν νόος ἢ φρήν· δήμων ἀοιδοῖσι πείθονται καὶ διδασκάλῳ χρείωνται ὁμίλῳ οὐκ εἰδότες ὅτι «οἱ πολλοὶ κακοί, ὀλίγοι δὲ ἀγαθοί , Que inteligência ou compreensão há entre eles? Eles se fiam nos músico-poetas populares e tomam a multidão como seus mestres, sem saber que 'muitos (a maioria) são maus, e poucos, os melhores' ".

Podemos assim reapresentar os conteúdos do texto:

Espaço	Audiovisualidade	Agentes	Audiência	Efeitos
Espaço público	Voz, figurino	Rapsodos	Público	*Déficit* cognitivo.

Vários elementos presentes no fragmento anteriormente visto retornam. Novamente temos tanto a enfática referência a agrupamentos de pessoas e a seus atos, αὐτῶν, πείθονται, χρείωνται, εἰδότες, bem como a destacada presença de nexos audiovisuais entre os partícipes do evento. Como nas procissões em que portavam os falos, o agrupamento aqui também se desloca para assistir às performances dos artistas itinerantes, mas isso não é marcado no texto, e sim reconstruído por implicação. A este apagamento da fisicidade, há o proporcional incremento de atos cog-

nitivos e mentais. Ao mesmo tempo, observamos, a partir disso, o foco excessivo na audiência: eles são muitos e tantos quanto desprovidos de um tipo de saber e/ou habilidade. Diferentemente da peformance de atos religiosos, a contraposição aqui é substituída por uma avaliação negativa. A estratégia da simultaneidade cede lugar à da exclusão.

Em um primeiro momento, a diferença de descrição e avaliação das duas performances sociais aponta para os distintos modos pelos quais os elementos comuns são arranjados, seguindo as expectativas e formas de cada acontecimento. Na celebração do rito religioso, a participação festiva dos cultuantes impõe o desdobramento de suas habilidades e participações: o deus ausente se manifesta na mania, na dança e nos cantos performados.

Os cultuantes são agentes que efetivam o ritual. Para tanto, eles se sobrecarregam de funções e habilidades: cantam, dançam, portam os emblemas de seu deus. Já no contexto dos artistas itinerantes, não há mais cultuantes e sim uma audiência. Disto, irrompe uma divisão entre os atos antes concentrados em um grupo: uma multidão participa por fruição da demonstração das habilidades de uma pessoa só – o *performer*. Ainda, é este quem canta e emite mensagens, constituindo-se em foco do acontecimento. O apagamento da corporeidade do agrupamento se entende nessa divisão de atividades: não se exige de uma participação contemplativa os mesmos requisitos de uma participação festivo-celebratória.

Dessa forma, inicialmente, é no comportamento da audiência que reside o diferencial entre a performance ritualmente orientada e a performance dos cantores-poetas. Heráclito mostra que o cortejo dionisíaco e espetáculo poetico-musical se articulam no diverso modo por meio do qual o acontecimento performativo efetiva seus vínculos recepcionais[69]. As modificações nas interações entre os partícipes e nas habilidades atualizadas são alterações no estatuto dos integrantes do grupo. A íntima conexão entre a audiência e seus atos determina a compreensão do *telos* da performance.

---

[69] Para a relação entre texto e marcas recepcionais, v. W. Iser. *O Ato da Leitura*. Editora 34, 1999, 2 vols. Em estudos clássicos, a discussão sobre recepção ainda se faz predominantemente quanto a remontagens do drama atenienses. Veja-se L. Hardwick *Reception Studies*. Oxford University Press, 2003.

Neste fragmento, apesar de não haver um contexto hipotético, há a correlação entre a cena atual e uma outra instância. A assistênca aos *shows* dos poetas populares é indexada a uma falta de compreensão de outras situações que se apresentam similares ao que a audiência está experimentando. O comportamento de platéia, este coletivo anômimo que se entrega ao fascínio do *performer*, está presente em outras dimensões do viver na pólis. A censura reside justamente nesse ponto: nas performances rituais, que abrem uma exceção dentro da cotidianeidade, os excessos são executados pelos cultuantes como forma de materialização da divindade que seguem. Já nas performances artísticas, há uma restrição de determinadas ações, que inviabilizariam as dos musico-poeta, e, consequentemente, um *deficit* cognitivo.

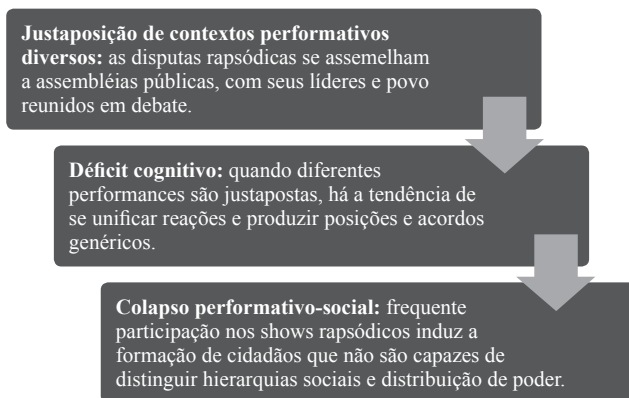
Uma análise mais atenta do fragmento, porém, amplia a fenomenologia da participação da audiência em seu comportamento de platéia. Apesar de o foco da performance artística residir nas demonstrações de habilidades do músico-poeta, o texto concentra-se no agrupamento que acompanha o *show*. Heráclito nesta cena rubricada pouco tem a nos dizer sobre os artistas. Eles mesmos são coletivizados, δήμων ἀοιδοῖσι. São os cantores do povo, artistas itinerantes que dependem e muito da acolhida de sua arte por parte da comunidade que os recebe. São eles quem cantam e contam suas histórias, contracenam e negociam diretamente com a vontade popular. Eles performam, mas há a correlativa *paraperformance* da audiência[70]. Os cantores entoam seus versos, porém a multidão prepondera, διδασκάλῳ χρείωνται ὁμίλῳ. Dos versos que ouvem e dos gestos que vêem, a platéia configura saberes e práticas que não se limitam ao momento da fruição dos artistas.

Essa desmedida ênfase coletivista no fragmento produz sobreposições entre referentes e aparentes ambiguidades. Os agentes imediatos da performance artística seriam os cantores itinerantes. Mas eles são muitos, estão no plural, como a platéia que os acompanha. Esse agrupamento então se deixa levar por outro agrupamento, διδασκάλῳ χρείωνται ὁμίλῳ. Grupos de grupos, o fragmento aponta para a dimensão coletivista dos

---

[70] Para o conceito, a partir da experiência do parateatro, ver J. Grotowski, *O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. Perspectiva, 2007.

atos performativos. O todo social se efetiva em diversos atos partilhados. Para onde você se dirige há o grupo e seus atos. Seja venerando seu deus, seja participando de um evento artístico, as pessoas na pólis efetivam comportamentos performativamente. Ao sempre correlacionar performances atuais a uma outra instância na qual atos coletivos são avaliados, Heráclito acaba por qualificar os atos coletivos como performances sociais. Haveria uma possibilidade de se falar da cidade a partir de um espaço fora do alcance das performances sociais?

Enfim, o fragmento 104 pode assim ser esquematizado:

A assembléia política

O terceiro fragmento, o 121, apresenta uma outra situação coletiva: ἄξιον Ἐφεσίοις ἡβηδὸν ἀπάγξασθαι πᾶσι καὶ τοῖς ἀνήβοις τὴν πόλιν καταλιπεῖν, οἵτινες Ἑρμόδωρον ἄνδρα ἑωυτῶν ὀνήιστον ἐξέβαλον φάντες· ἡμέων μηδὲ εἷς ὀνήιστος ἔστω, εἰ δὲ μή, ἄλλη τε καὶ μετ᾽ ἄλλων, o que os efésios adultos merecem é que sejam todos enforcados, deixando a cidade aos mais jovens, pois baniram Hermodoro, o melhor (mais capaz) homem entre eles, dizendo: 'Nenhum de nós será o melhor. Se o for, que seja em outro lugar e entre outros[71]' ".

[71] Como no fragmento 104, temos aqui também um discurso encaixado, a citação de um saber que circula de boca em boca, reiterando a dimensão aural-coletiva como alvo das intervenções de Heráclito.

Novamente, o fragmento pode assim ser reapresentado:

Espaço	**Audiovisualidade**	**Agentes**	**Audiência**	**Efeitos**
Espaço público (ágora)	Voz, discursos públicos	Oradores, legisladores	Cidadãos	Decisões equivocadas

Como se pode notar, o texto registra variação das cenas anteriormente discutidas. No coração do fragmento, temos uma assembléia popular que exclui um cidadão do convívio na cidade. Essa performance política partilha alguns elementos vistos nas performances de rituais religiosos e performances artísticas, como a centralidade do agrupamento. Mas algumas distinções são dignas de nota. O fragmento detalha mais a participação popular. O agrupamento é nomeado, Ἐφεσίοις, e socialmente distinguido, ἡβηδὸν / τοῖς ἀνήβοις. : os cidadãos adultos, não só aptos para votar, excluindo-se da população mulheres, jovens, crianças, escravos, estrangeiros não residents, os seus representantes, o grupo do grupos.

Essa nomeação singuliza o grupo referido e o próprio Heráclito, um cidadão efésio que não votou como a maioria. O grupo político, de Heráclito e Hermodoro, *phyle,* foi derrotado e, com isso duramente atingido.[72] Estamos diante de um episódio da vida política de Éfeso, reconfigurado pela dramaturgia de Heráclito. O não anonimato dos agentes insere o episódio no cotidiano da pólis, e não mais em momentos de exceção das festas religiosas e artísticas.

Mas mesmo aqui estratégias de correlação se fazem presentes, redimensionando a normalidade do referente: no fragmento se acumulam excessos, excessões e proposições hipotéticas. A morte fictícia de todos os homens adultos apresenta-se como um veredito cuja justificativa vem a seguir[73]. A linguagem jurídica empregada acaba por ampliar o absurdo

[72] Diógenes Laércio, IX,2. Para uma discussão da fontes sobre os grupos políticos em Éfeso, v. de N. F. Jones *Public Organization in Ancient Greece*. American Philosophical Society, 1987 . Para o banimento, v. *Exile, Ostracism, and Democracy: The Politcs of Expulsion in Ancient Greece.* Princeton University Press, 2005.

[73] Conf. R. Caballero "Las musas jonias aprenden a escribir:Ley escrita y tratado em prosa em los Milesions Y Heráclito." Emerita(2008):1-33.

tanto do decreto/hipótese proposto por Heráclito, quanto do julgamento/ /banimento de Hermodoro[74]. O suicídio coletivo de todos os homens em plena posse de seus direitos cívicos e militares é uma espetacular hipérbole como forma de dimensionar a perda de um só cidadão. A catástrofe de Éfeso esvaziada de seus homens é justaposta à Éfeso sem Hermodoro. O borburinho da votação é respondido pelos altissoantes espasmos dos que agonizam nas forcas e, depois, dos que celebram os mortos[75]. Grupo responde a grupo.

Essa hipérbole espetacular retoma e amplia e muito a censura ao comportamento dos cultuantes no fragmento 15. Lá, se os atos celebratórios a Dioniso fossem realizados nos contextos não rituais, as pessoas teriam infringidos códigos religiosos e civis. Mas não seriam, enforcadas[76]. Seus atos se mostrariam superlativamente censuráveis, ἀναιδέστατα . O superlativo indica que não se trata de imperceptível transgressão. A ação afrontaria a cidade, ecoaria pela pólis. Na verdade, a transgressão não é individual, mas a ordem cívica seria alvo de uma grande ofensa. Bem se observa que no contexto ritual, o texto de Heráclito reverbera no jogo das aliterações os vocábulos ᾆσμα αἰδοίοισιν, hino fálico, hino às partes vergonhosas/pudendas, e ἀναιδέστατα, o comportamento mais reprovável de todos[77], que coloca frente a frente a genitália íntima e a

[74] Para a relação entre Direitos e os fragmentos de Heráclito v. I. Pozzoni, *Eraclito de-crittato. L'ontologia civica di Eraclito d'Efeso*, Limina Mentis Editore, 2009. Do mesmo autor, v. " Eraclito e la teoria del diritto. L'alternanza costituzionale nell'ordinamento civile ermodoreo", disponível em www. dialettico.it. Neste último texto, I. Pozzoni condena o que chama de 'reducionismo ético-social', ou menor preocupação por parte "da crítica moderna com o uso da dimensão 'social'como cânone hermenêtico" na leitura dos textos heraclíticos, que parece mais interessada em ontologia, cosmologia, semiótica e teoria da ciência.

[75] Sobre os ruídos nas deliberações nas assembléias, v. de J. Tacon "Ecclesiastic *Thorubos*: Interventions, Interruptions, and Popular Involvement in the Athenian assembly" in *Greece&Rome* 48(2001):173-192.

[76] Morte por forca está relacionada a suicídio na Antiguidade. V. L. Van Hooff, *From Autothanasia to Suicide: Self-Killing in Classical Antiquity*, Routledge, 1990.

[77] Sigo nesse passo a discussão em R. Mondolfo *Heraclito. Textos y problemas de su interpretación*. Siglo XXI, 1966, pp.321-327. Para uma análise mais detida da materialidade linguistica do fragmento 15, consultar as seguintes obras de S.

apreciação pública. Disso, o que é repreensível o é diante do controle social das ações, quando performadas, explicitadas, perceptíveis.

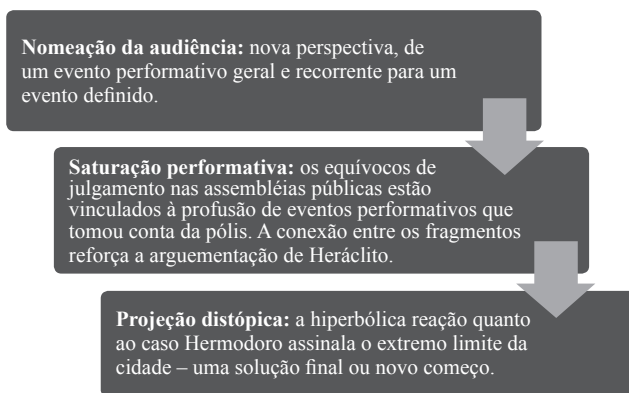
No caso do fragmento 121 o ato do grupo foi ainda mais ofensivo, pois não envergonhou um grupo, mas a pólis inteira, quando se chegou a um consenso de expulsar de seu meio o seu mais distiguível cidadão. Dessa maneira, a própria ordem cívica se viu atingida ao legitimar um comportamento desrespeitoso do corpo de cidadãos contra um de seus membros mais destacados. Pois, se a exposição e louvor público dos órgãos sexuais é refreada pelo reconhecimento por parte dos cidadãos daquilo que deve ou não ser performado na comunidade, a falta desse reconhecimento acarreta o desmoronamento da ordem social, a necessidade de se erigir uma nova ordem. Daí o poder utopicamente transladado para os mais jovenzinhos, os que não passaram ainda pelos rituais da efebia, τοῖς ἀνήβοις.

O maior perigo advisto no fragmento 121 é que a cultura do respeito e da vergonha que determina as situações performativas das instituições cívicas não seja capaz de interditar comportamentos danosos à própria cidade[78]. A ruptura com essa dinâmica de padrões e possibilidades de atos seria autofágica: privilégios para uns e injustiças para outros inviabilizariam a vida comum[79]. No caso da desritualização dos cantos fálicos, Heráclito apresenta uma verossímil censura coletiva. Diante do fracasso do sistema legal, Heráclito reivindica uma nova cidade.

Mouraviev: *Heraclitea III.3.A*. Academia Verlag, 2002; *Heraclitea III.3.B/i, Academia Verlag 2006; e Heraclitea III.3.B/ii*. Academia Verlag, 2006.

78 Ver D. Cairns *Aidôs. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford University Press, 1993.

79 Associados a este fragmento, temos a crítica à ostentação das classes superiores em Éfeso (fr. 125 a), a defesa da lei e da justiça (frs. 114,44,33,28,23).

Retomando, o fragmento 121 assim pode ser sintetizado:

Conexões

Antes de prosseguirmos, eis um diagrama do que até aqui foi comentado:

FRAGMENTO	ATOS COMUNAIS	AUDIOVISUALIDADE	CORRELAÇÕES/ CENSURAS
RELIGIÃO (15)	Procissão, cantos, danças, objetos sagrados.	Canções, danças, música instrumental, figurinos, adereços, vozes.	Mundo ritual vs. Viver em sociedade
ESTÉTICA (104)	Interação com os artistas	Canto, atuação, paraperformance, música instrumental, vozes.	Platéia vs. Cognição em outros contextos
POLÍTICA (121)	Assembléia pública e rito processual	Vozes, comportamentos	Julgamento público vs. Distopia (cidadãos mortos/ nova cidade?

A partir das análises acima, podemos notar as gradações nas reações de Heráclito são proporcionais ao tipos de performances e atos da audiência descritos. A dicotomia cena/censura presente nos três fragmentos não só nos informa sobre aspectos da vida social de uma cidade arcaica flagrados pela escritura de Heráclito, como também insere seu autor naquilo que registra e julga.

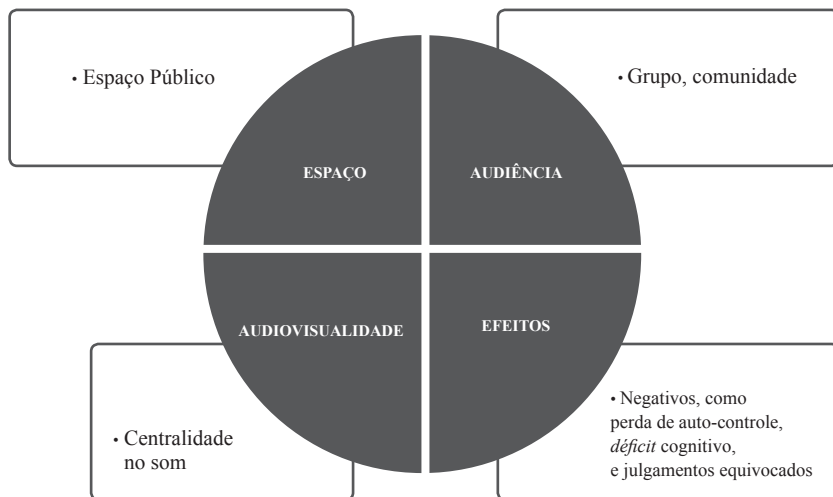
Das fronteiras da pólis com o campo, nos rituais dionisíacos, passando para o interior da cidade, com exibições artísticas dos cantores itinerantes e o tribunal dos cidadãos, pode-se constatar uma hegemonia de atos performativos, pelos quais as pessoas interagem umas coisas as outras, reforçam seus vínculos comunais, praticam sua fé, julgam seus pares e se divertem[80]. Nas cenas da dramarturgia de Heráclito não se pode separar o objeto da reprovação de seu acontecimento, de sua contextura performativa. Em assim procedendo, há a opção de compreender as afirmações de Heráclito não como um debate de idéias ou pressuposições em si mesma válidas, mas sim como expressões baseadas no contato com as práticas e vivências forjadas a partir de tradições performativas diversas copresentes na pólis[81]. Não se trata apenas de resolver a questão identificando a perspectiva de classe atráves da qual o aristocrata/simposiasta Heráclito procura combater as performances populares[82]. Antes, se Heráclito nos fala de comportamentos que se dão em situações tradicionais coletivas, em performances sociais, Heráclito está nos falando também sobre eventos performativos.

---

80 Para os cultos mesmo não urbanos como formadores da pólis, v. de François de Polignac *Cults, Territory and the Origins of The Greek-State.* The University of Chicago Press, 1995.

81 Tal abordagem, que aproxima Estudos Clássicos e Estudos da Performance se oferece como uma alternativa tanto a uma narrativização linear de Heráclito – como se vê decrita e questionada em suas fontes no livro de Ava Chitwodd *Death By Philosophy* (University of Michigan Press, 2004) que, seguindo caminho aberto por M. Lefkowitz, em *Lives of Greek Poets* (The John Hopkins University Press, 1981), demonstra como as biografias de filósofos arcaicos como Empédocles, Heráclito e Demócrito são reelaborações de suas obras e pensamentos – quanto de leitura parafrástica que expande determinadas expressões-chave, (ex. *coincidentia oppositorum*), como imagem geral e resumo do pensamento do escritor estudado – artifício recorrente por exemplo em G. Casertano *I Presocrataici*, Carocci Editore,2009. No primeiro caso, o relato inventado procura esclarecer as proposições do autor biogrado, proporcionando material modelar para explanações morais. No segundo caso, trabalha-se com estratégias de consenso, ao se repropor um conjunto de temas que se tornam sempre o ponto de partida e chegada para a análise do conteúdo do pensamento do autor escolhido.

82 Conforme se vê na argumentação de D. Collins em *Master of the Game. Competition and Performance in Greek Poetry.* Harvard University Press, 2004,134-155.

Dessa forma, os dados dos três fragmentos nos apontariam para uma teoria antiperformativa, que parte de uma fenomenologia da performance, e que assim pode ser esquematizada:

Ou seja, eventos religiosos, artísticos e políticos são aproximados por acontecerem em lugares públicos, em espaços abertos, conduzidos principalmente por recursos sonoros em situações interativas coletivas que se caracterizam por efeitos negativos em sua recepção: os partícipes desses eventos performativamente orientados acabam por perder algo, por reduzir suas capacidades intelectivas, volitivas e afetivas.

Novamente o rapsodo

Mas retornemos ao fragmento 104, sobre a arte dos rapsodos, que aparentemente apresenta pouca informação sobre o evento e si e se concentra mais nos efeitos da apresentação sobre a audiência. Nele poderia haver mais explicitamente referências a respeito de atividades consideradas mais performáticas que outras[83]. Este deslocamento de foco

---

[83] Nas palavras de J. Russo, no capítulo 'Prose genres for the Performance of Traditional Wisdom in Ancient Greece' no livro *Poet, Public and Performance inAncient Greece* (Org. L.Edmunds e R. Wallace, John Hopniks University Press, 1997.) " The wisdom-

do artista itinerante para a platéia tanto exibe uma analítica do evento performativo, quanto não apaga sua amplitude. Daí a dupla censura: de tanto estarem presente nos *shows* dos poetas cantores as pessoas estariam comprometendo suas capacidades de entendimento e ampliando a popularidade desse tipo de comportamento e divertimento, pois os cantores se tornam populares, são cantores do povo, δήμων ἀοιδοῖσι, em razão da frequência de suas audições e da difusão do material apresentado. Ambas as censuras nos informam sobre o modo como Heráclito analisa e define eventos performativos[84].

Inicialmente, pela primeira censura, temos uma *poética do efeito performativo.* Aquilo que é apresentado pela voz e gestos do cantor itinerante possibilita uma experiência que não se restringe ao impulso origem do *performer*[85]. A diversidade de estímulos sonoros, visuais e imaginativos é reelaborada pela platéia. Ainda, grande parte do material disponibilizado é tradicional, conhecido, exigindo da audiência não apenas estratégias de reconhecimento e sim de composição[86]. Essa co-participação no evento performativo, ou *paraperformance*, destrói a imputação de passividade da platéia como motivadora de um *déficit* cognitivo como efeito das performances.

---

speech genres are, like most other Greek literature, performance genres, but not in the sense we attibute to the word performance when we think of literary drama or epic or lyric poetry. For these, performance constitutes an elaborately framed and scheduled event, taking place before formally invited audiences in habitual settings, and involving some degree of rehearsal and memorization. But the "performance"enacted in the oral genres I am examining is not so much the province of the scholar trained as philologist(...) I define this performance as the optional and impromptu creative response to an important social and psychological situation.(p. 55)"

[84] Complementando esta recusa da arte rapsódica, temos a equação entre conhecimento/performance(polymathia) e itinerância, S. Montiglio (*Wandering in Ancient Culture*. The University of Chicago Press, 2005) nota que Heráclito, "a philosopher who did not travel (...) in his attack on polymathia (...) may be implying a parallel condemnation of traveling because at least two of his targets, Pythagoras and Hecataeus, traveled widely (p.158)"

[85] Sobre as implicações da voz do rapsodo, suas modulações e efeitos, v. A. Ford, Homer. *The Poetry of the Past*. Cornell University Press, 1992.

[86] Como se encontra examinado na hipótese Parry-Lord. Para tanto, consultar de A. Lord *The Singer of Tales* (Harvard University Press, 1981).

Ainda, a censura à resposta da audiência estaria no afetividade que o evento produziria[87]. Na abertura do fragmento, existe uma aparente ênfase no *déficit* cognitivo, τίς γὰρ αὐτῶν νόος ἢ φρήν·, como resultado da assistência às performances do menestréis errantes. A pergunta introduziria uma falta, uma ausência de algo que existia e se perdeu, o que é corroborada pela atual condição e consequência, οὐκ εἰδότες ὅτι.

Mas no detalhe da letra, novamente, vemos que a situação é mais complexa. O texto justapõe duas palavras relacionadas ao campo semântico de atividades mentais, νόος ἢ φρήν, o que poderia atualizar uma ênfase sinomímica, realçando o *déficit* cognitivo[88]. Mas além de comparar, a conjunção pode assinalar uma disjunção e uma alternância exclusiva[89], o que evidencia referentes diversos para os vocábulos, distintos modos de registrar respostas do público aos eventos performados ou então destacar ainda mais a censura, "que inteligência ou ao menos compreensão há entre eles?". Assim, o texto registra a variedade de efeitos e habilidades efetivadas na fruição do canto dos rapsodos.

Complementando essa informação, os vocábulos não se restringem a atualizar atos exclusivamente mentais: νόος encontra-se associado modos de agir em Homero[90]. A inteligência aplica-se à contextos volitivos e afetivos[91], a mente dirige-se para algo que lhe atrai a atenção, para que

---

[87] E. Havelock assim descreve essa afetividade: "Em termos comuns, a Musa, a voz da instrução, era também a voz do prazer. Porém a diversão era de um tipo muito especial. O Público alegrava-se e relaxava como se esivesse hipnotizado pela sua reação a uma série de padrões rítmicos, verbais, vocais, instrumentais e físicos, todos juntos em movimento e de maneira essencialmente harmônica", no capítulo 'A psicologia da declamação poética', do livro *Prefácio a Platão* (Papirus,1963,p.170).

[88] Como se vê em Aristófanes, *As Rãs*, v.533-534: "Ταῦτα μὲν πρὸς ἀνδρός ἐστι/ νοῦν ἔχοντος καὶ φρένας, Estas coisas são de um homem que tem cérebro e inteligência". Cito edição de A. Sommerstein (Aris and Philips, 1999).

[89] Sigo comentário de M. Marcovich, *E. Eraclito. Testimonianze, Imitationi e Frammenti*. Bombiani, 2007, p.741.

[90] Homero: *Ilíada* 15, 461 mostra como Zeus percebeu com a mente(observou) a seta que Teucro lançou contra Heitor, e disto, ocasionando a intervenção de Zeus. *Odisséia* 6,320 apresenta o modo como Nausícaa manejava o chicote ("discreetly", na tradução de R. Flages; "com inteligência", na versão de D. Schüller).

[91] Posteriormente é na tragédia que este uso tem maior freqüência, como 'ter senso' e

seja interpretado e compreendido, qualificando o ato desempenhado. Já φρήν ecoa Homero, retendo um jogo entre o objeto recusado e a postura que busca ser a melhor[92].

Essa coloração homérica logo na abertura do fragmento justapõe ambivalentemente aquilo que se perdeu (habilidade de interpretar para agir) com a causa dessa prejuízo. Assim, há um saber que se ganha na audiência dos concursos rapsódicos, como há um conhecimento que se perde ou se deixa de adquirir.

Em todo caso, isso acontece simplesmente no contexto da platéia dos encontros com os cantores populares, δήμων ἀοιδοῖσι πείθονται. Esse saber das performances artísticas se vê medido e avaliado a partir do momento em que se deixa a área dos espetáculos, διδασκάλῳ χρείωνται ὁμίλῳ. O que Heráclito apresenta aqui é o fato de que as cenas que o público usufrui nos concursos de rapsodos e nas performances individuais dos artistas itinerantes é levado para a cidade, para contextos não rapsódicos. Os plurais dos agentes envolvidos nesse processo de recepção, produção e transmissão de performances artística informam o incremento e consolidação dessa cadeia performativa. Não é só a multidão aglomerada para participar da *show* dos musico-poetas: há a multidão na cidade que responde em número ao coletivo presente nas performances artísticas. Nesse sentido, responde-se em parte a pergunta, τίς, pelo saber, conhecimento que há nesses que impregnam espaços diversos em que a pólis se reúne. Trata-se de algo que é experimentado intersubjetivamente que não se circunscreve ao *locus* de seu acontecer. Em razão disso pode ser identificado a outros momentos e contextos da vida civil, o que determina sua multiplicação e vigor.

Dessa maneira a questão é: o que é isso que aproxima situações distintas da pólis e que determina a coesão dos cidadãos?

'ser sensível a'. Veja entrada de νόος no Liddell-Scott. Consultar a obra de K. *Robb Literacy and Paidea in Ancient Greek*. Oxford University Press, 1994, pp 159-160.

[92] J-F. Pradeau, em seu *Héraclite.Fragments* (Flammarion, 2004, 306-307), afirma que "φρήν é o substantivo homérico que nomeia o coração ou a alma, fórum íntimo no qual consiste a personalidade do indivíduo".

Projeções

Note-se como Heráclito não separa sua fenomenologia e apreciação das performances artísticas das instituições da pólis. Antes, a vida da pólis é configurada a partir de parâmetros performativos. As performances rituais, estéticas e políticas são descritas e julgadas a partir de molduras dramáticas: respostas da audiência, audiovisualdade e correlação entre contextos performativos. Sob esses parâmetros Heráclito tanto apresenta, quanto censura os eventos performativos que relata em fragmentos.

Tais eventos são ao mesmo tempo *metareferenciais*, pois se mostram a si mesmos, manifestam que são organizados pela exposição de sua construtividade, e *interreferenciais,* pois negociam com vivências e experiências prévias de seus partícipes[93]. Quem dele participa, na singularidade de cada acontecimento, habilita-se cada vez mais a ampliar seu repertório de estratégias de compreensão e fruição. Ainda, esta ampliação de conhecimento e experiência podem ser acessados em outros contextos vivenciais da pólis.

O que pode estar em jogo na ambivalente pergunta de Heráclito é o fato de essa crescente avalanche de ruidosas performances tomarem conta de Éfeso levarem a cidade a uma homogeneidade, a uma saturação de performances. Éfeso estaria se unificando como uma sociedade do espetáculo. Assim, a constatação de que os comportamentos na cidade

---

[93] Para os conceitos, M. Mota, *A dramaturgia Musical de Ésquilo* (Editora Universidade de Brasília,2009); M. Mota "O teatro como metaestética: Subjetividade e jogo segundo H-G.Gadamer". *Revista VIS* (UnB), Brasília, p. 86-94, 2005; J. Ardoino, *L΄approche multiréférentielle (plurielle) des situations éducatives et formatives.* In. *Pratiques de Formation – Analyses*. N. 25-26, abril de 1993. Paris: Université de Paris VIII, 1993. Complementando este aspecto de obras performativas, Andrea W. Nightgale, em *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy* (Cambridge University Press, ao comentar sobre o modo de produção de conhecimento dos *performers* arcaicos, afirma que "We find excellent evidence of the absence of disciplinary distinctions in the work of Heraclitus: in exalting his own brand of wisdom, he debunks not only that of Homer, Hesiod, and Archilochus, but also Hecateus (a proto-historian), Xenophanes, and Pythagoras. Clearly, Heraclitus conceived of himself as rivalling disparate wise men rather than a specialized group of intellectuals (p.30)." Assim, performances justapõem-se a performances, saberes a saberes.

seriam performativamente orientados equilibra-se entre sua negatividade ou positividade[94].

De qualquer forma, invertendo a censura de Heráclito às interferências de eventos performativos nos comportamentos de cidadãos, concluímos que esta postura, antes de erigir alguma doutrina heraclitenaa, faculta-nos o acesso uma teoria das performances sociais por meio de seus modalidades em contato e sobreposição. Especialmente no que se refere a orientação dos agrupamentos envolvidos nesses jogos intersubjetivos, temos dados para perceber o horizonte da realidade social de comunidades arcaicas helênicas como Éfeso. A vida social dessas comunidades, partilhada e recriada nesses encontros iterativos e singulares, transforma "o próprio ajuntamento de um mero agregado de pessosas presentes em algo que lembra um pequeno grupo social. (E. Goffman, op. cit, p. 212)".

Com isso, os habitantes de Éfeso projetam sua cidade em cada uma das performances coletivas das quais participam. Os limites propostos por Heráclito em suas censuras respondem a estas projeções, cuidando para que a homogeneização performativa não elimine outras motivações para o comportamento em grupo ou mesmo que haja espaço para ações que não se orientem comunitariamente.

Mas esta idéia seria um absurdo, como o recurso às hipóteses e propostas extravagantes presentes nos fragmentos analisados. A construção da identidade coletiva por meio de performances sociais articula situações com protocolos comportamentais muitas vezes excludentes, proporcionando uma lógica paradoxal na qual a comunidade se funda[95]. Heráclito não só expõe em seus textos cenas/julgamentos dessa lógica paradoxal, como também dela se vale em suas distopias e artefatos

94 O percurso de Platão de Íon a *A República* é uma radicalização da fenomenologia da performance desenvolvida por Heráclito. Desenvolvi esse tema em dois artigos: "Performance e Inteligibilidade: Traduzindo Íon, de Platão." In REVISTA ARCHAI, Brasília, v. 1, p. 183-204, 2009; "A performance como argumento: a cena inicial do diálogo Ion, de Platão". Revista VIS (UnB), v. 5, p. 80-92, 2006;

95 Para essa arena de conflitos em que a sociedade se articula, veja-se M. von Meyer, Heraclitus on Meaning and Knowledge Legitimation. LAP Lambert Academic Publishing, 2009.

escriturais. Contraditoriamente, Heráclito pensa contra a performance performativamente[96].

[96] Para discussão restrita a reações contra eventos performativos estéticos, consultar BARISH, J. *The Antitheatrical Prejudice*. University of California Press, 1985, que parte de Platão para apresentar uma longa história de argumentos hostis à arte de propor situações interativas artísticas. Ironicamente, Heráclito não é citado nessa história...

5 – FRAGMENTOS DE UMA CIDADE ARCAICA E RUIDOSA[97]

E, se em lugar da música, nos ocupassêmos dos sons[98]?

Nos fragmentos de Heráclito temos diversas referências a eventos performativos e sonoramente orientados.

Inicialmente, como vimos, a forma mesma dos fragmentos, em sua escolha e distribuição de palavras, registra um conhecimento de parâmetros aurais que não se reduz a questões lingüísticas[99]. Mais que uma questão de estilo, é para fora da linguagem que a manipulação do material verbal melhor se define. Daí a chamada 'obscuridade' de Heráclito, a opacidade do conteúdo em razão do foco na organização textual autoreferente, pode ser melhor compreendida, ampliando assim a interrogação dos fragmentos ao inseri-los na cultura performativa que os define.

Para tanto, faz-se necessário aproximar a leitura destes textos da metodologia proposta por Murray Schaffer em sua pesquisa sobre sonoridades e ambientes acústicos (SCHAFER 1992). Segundo essa proposta, aquilo que ouvimos está diretamente relacionado a uma atividade de produção, que historicamente possui suas configurações. A paisagem sonora do mundo está contínua transformação, promovendo formas de participação e inserção em contextos e vivências. A ênfase no som como acesso a essas cambiantes realidades procura explicitar

---

[97] Reelaboração de material apresentado ao Encontro Internacional da International Society for the Study of Greek and Roman Music – *Moisa Epichorios: Regional Music and Musical Regions in Ancient Greece*, Ravenna, Itália, 2009.

[98] Sigo nessa transcurso o cenário apresentado por M. Solomos: "de Debussy à música contemporânea do início do século XXI, do rock à eletrônica, dos primeiros objetos sonoros da primeira música concreta à eletroacústica atual, do Poème électronique de Le Corbusier-VarèseXenakis às experiências interartísticas mais recentes, o som se tornou um dos aspectos mais relevantes – se não o mais relevante – da música. Tudo aconteceu como se em aproximadamente um século, a música tivesse iniciado uma mudança de paradigma: estamos em vias de passar de uma cultura musical centrada na nota musical (tom) para uma cultura do som (SOLOMOS 2015:55). "

[99] Como se pode ver nos esquemas produzidos por MOURAVIEV 2007.

determinadas distinções cuja especificidades se demonstram em função de sua efetiva elaboração.

Heráclito manifesta em seus fragmentos uma competência sonológica ambivalente, capaz aplicar aos eventos percebidos valorações díspares, o que informa sua perspectiva em relação ao que percebe.

Quanto à produção de sons, podemos identificar diversas fontes: atividades laborais, práticas religiosas, atos cotidianos, performances públicas, ações de animais, movimentos e comportamento da multidão, eventos naturais, meta-discussões.

Das fontes e agente identificados, podemos concluir que o ambiente acústico referido por Heráclito diz respeito a um enclave urbano diferenciado, que não se restringe às classificações presentes na pesquisa de Murray Schafer[100]. Em capítulo denominado 'Do vilarejo à cidade', de seu livro *A Afinação do Mundo*, Schafer atenta-se mais à Idade média européia, com seus castelos e muralhas (SCHAFER 1997:85-106). Em uma história dos ambientes acústicos, as cidades arcaicas gregas reivindicam diferente abordagem. O estudo da arcaica Éfeso, mais que uma aplicação dos conceitos de paisagem sonora, apresenta uma revisão dessa metodologia de ambientes acústicos.

Um traço distintivo nas fontes e agentes aurais registrados por Heráclito se encontra na alta recorrência de atos considerados performativos. Desde os jogos das crianças passando às competições rapsódicas, a cidade de Éfeso exibe-se como espaço de atração e emergência de interações *in loco*, na publicidade de seus nexos. Nesse sentido, a cidade revela-se no incremento e diversificação dessas performances. O espaço urbano satura-se de eventos sonoramente orientados que mobilizam a participação pública.

Heráclito apresenta cenas desses eventos, uma verdadeira dramaturgia que tanto flagra o que acontece, quando avalia quem delas participa. Como observador dessas flagrantes de periódicas performances na cidade, Heráclito é capaz de ao mesmo tempo selecionar diferentes modalidades dessas performances e também aproximá-las, em virtude

---

[100] Sobre a relevância geopolítica e histórica de Éfeso, v. Heródoto 5,54, Pausânias 4.32,8.

dos padrões percebidos. A negatividade apontada por Heráclito advém de sua crítica à saturação da cidade com essas performances públicas. Contra a hegemonização do espaço público presente na homogeneização das performances, Heráclito vale-se de um discurso para não ser ouvido, de uma anti-performance, de um choque heterodoxo pelo estranhamento no modo como torna simultâneos aquilo que mostra e aquilo que censura.

Essa simultaneidade funde elementos divergentes em mútua tensão, transferindo para as habilidades intérprete, para atividade de deciframento das cenas, uma demanda mais que hermenêutica: ao ouvir e/ou ler os textos de Heráclito, o intérprete interrompe o fluxo das performances e se detém em um outro jogo – jogo entre a cidade que ele conhece e a cidade reconfigurada pelos fragmentos.

Soundscapes

Em sua edição e comentário dos fragmentos de Heráclito, Charles Khan enfatiza dois procedimentos bem utilizados pelo efésio: "linguistic density of fragments and the resonance between them." Por ressonance, C. Khan entende "a single theme or image is echoed from one text to another" (KAHN 1979:79).

Como se sabe, a ressonância acústica é um fenômeno mais complexo. Não é um processo linear: envolve fontes físicas/materiais e recepção/efeitos. Trata-se da integração entre produção e recepção de som. Na analogia de Khan, temos a impressão que tudo se reduz à linguagem, como se a linguagem mesma criasse sentidos e efeitos.

Saindo desse solipsismo, e tomando o *insight* de Khan em um modo integrativo, podemos nos valer dos conceitos da Ecologia Acústica desenvolvida por Murray Schafer, e procurar apresentar aspectos de uma imagem aural da antiga Éfeso.

Em termos amplos, a Ecologia Acústica é uma disciplina que analisa como nós interpretamos os sons (naturais, artificiais) e como por ele somos afetados. Se ampliarmos nossa competência sonológica, seremos capazes de melhor ouvir nosso mundo social como uma composição, um arranjo de forças materiais (TRUAX 1978).

Heráclito realiza diversas e explicítas referências a atos auralmente orientados em seus fragmentos. Para ele, ouvir tem uma definição cog-

nitiva: o ouvir é a fonte do conhecimento: “de todos os discursos que eu ouvi, ὁκόσων λόγους ἤκουσα (…) ”, “ É sábio ouvir não a mim, mas ao Logos, οὐκ ἐμοῦ ἀλλὰ τοῦ λόγος (...)”; ou pode indicar uma capacidade baixa de entendimento: “não sabem como ouvir, nem como falar, ἀκοῦσαι οὐκ ἐπιστάμενοι οὐδ’ εἰπεῖν (…) ”; “os homens se apresentam como ignorantes, tanto antes de escutá-lo, quanto depois de o terem escutado pela primeira vez, ῎ανθρωποι καὶ πρόσθεν ἢ ἀκοῦσαι καὶ ἀκούσαντες τὸ πρῶτον”; “Sem entedimento: ouvindo parecem como surdos, ἀξύνετοι ἀκούσαντες κωφοῖσιν ἐοίκασι (…) .[101]”

O diferencial entre alta/baixa produtividade de compreensão/escuta se baseia no tipo de eventos sônicos aos as audiências estão vinculadas. Entre tais eventos, temos três modalidades de situações públicas das quais os efésios participam e que são avaliadas negativamente por Heráclito: 1 – *festivais religiosos*, “fazem procissão e cantam hinos às partes pudendas (…), πομπὴν ἐποιοῦντο καὶ ὕμνεον ᾆισμα αἰδοίοισιν (…); 2 – *Performances e disputas rapsódicas*, “Homero deveria ser expulso das competições e ser golpeado com uma vara, e Arquíloco também, Ὅμηρον ἄξιον ἐκ τῶν ἀγώνων ἐκβάλλεσθαι καὶ ῥαπίζεσθαι καὶ Ἀρχίλοχον ὁμοἰως ”, “Eles se fiam nos musico-poetas populares e tomam a multidão como seus mestres, sem saber que ‘muitos (a maioria) são maus, e poucos, os melhores’ ”, “δήμων ἀοιδοῖσι πείθονται καὶ διδασκάλῳ χρείωνται ὁμίλῳ οὐκ εἰδότες ὅτι «οἱ πολλοὶ κακοί, ὀλίγοι δὲ ἀγαθοί ” 3 – *Assembléias políticas*: “Eles [Os Efésios] baniram Hermodoro, o melhor (mais capaz) homem entre eles, dizendo: ‘Nenhum de nós será o melhor’(…), ὅιτινες Ἑρμόδωρον ἑωυτῶν ἐξέβαλον λέγοντες ἡμέων μηδὲ ἕῖς ὀνήιστος ἔστω (…) [102]”.

Todos essas situações apresentam experiências massivas, coletivas medeadas por performances rituais/sociais. De acordo com a acuidade de Heráclito quanto a estes eventos sônicos, Éfeso tornou-se uma cidade repleta de encontros públicos, atraindo viajantes de diversas regiões (peregrinos, mercadores, sábios, artistas) para participar de interações face a face. Sacerdotes, músico-poetas, e políticos elevam suas vozes em

[101] Respectivamente, trechos dos fragmentos 108, 50,19,01,34.

[102] Trechos dos fragmentos 15,42,104,101.

conjunto com as vozes e ruídos das pessoas. Eles performam no templo, no mercado e na assembléia local dos cidadãos.

Mas esta perspectiva comunal partilhada durante as performances religiosas, artísticas e políticas soa perigosa para Heráclito. O espaço público de Éfeso se aproxima do limiar de sua homogeneidade aural e cognitiva. Trata-se de um ambiente saturado pelos múltiplos sons em alta frequência e intensidade, os quais impedem as pessoas de ouvirem o que realmente importa de se escutar e saber. A cidade está saturada pela superposição de sinais acústicos: ruídos.

Para Murray Schafer, o cenário acústico descrito por Heráclito é denominado “Paisagem sonora *lo-fi* (SCHAFER 1997:365)”. Este cenário é o ambiente acústico dominante em áreas urbanas. Imersos em uma paisagem sonora *lo-fi*, as pessoas perdem sua capacidade para reconhecer e produzir distinções sonoras básicas. Não há mais perspectiva, distâncias - apenas presenças (SCHAFER 1997:116): todas as coisas acontecem ao mesmo tempo. Quando há uma concentração de eventos sônicos em uma mesma área durante longo tempo, uma “barreira sonora” é erigida, isolando o ouvinte de seu ambiente cotidiano (SCHAFER 1997: 93). Em vitude dessa escuta reduzida, o que se diz em uma paisagem sonora *lo-fi* pode ser mal-interpretado, não compreendido: “sonic information mutates into anti-information (WRIGHTSON 2001:13)”.

Em oposição à paisagem sonora *lo-fi*, Murray Schafer postula a paisagem sonora *hi-fi*, na qual cada sinal acústico pode ser percebido em sua clareza e extensão, sendo mais vinculada a áreas rurais.

Heráclito explora tais definições acústicas e abstratas dicotomias de um modo irônico: para ele, envolver-se nas performances sociais que se espraiam por toda a cidade é apagar a distinção entre ambientes rurais e urbanos, entre cidadãos e animais. A cosmopoita Éfeso, a agitada e ruidosa cidade parece mais uma fazenda habitada por bestas: “a maioria deles se empaturra como o gado, ὁι δὲ πολλοὶ κεκὸρηνται ὅκωσπερ κτὴνεα. (Fr. 29)”.

Apesar de muitos fragmentos explorarem bizarros zoomorfismos, não ná sons naturais nem no bestiário de Heráclito, nem nos fragmentos

cósmicos[103]. O foco principal reside na vida humana em torno da cidade de Éfeso. Atribuir características animais aos habitantes de Éfeso foi um recurso escritural para silenciá-los, acalmá-los, interromper o fluxo de ruídos criado por tantas vozes unidas a falar e cantar em frequências altas e na intensidade sem controle de suas palavras e celebrações festivas. Procurando um espaço acústico que providenciasse um alívio dessa perturbação barulhenta da comunidade em volta, Heráclito volta-se para a elaboração de seu livro[104]. Ou seja, a complexa organização sonora dos fragmentos não é obra de preocupações escriturais apenas. Há uma reação proporcional: enquanto o entorno sonoro se massifica, Heráclito se refugia em um pequeno mundo, em seu silente jogo. O deciframento das intricadas relações textuais e da trama vivencial e metafísica ali indexada projeta a continuidade de uma compreensão aural sem a pressão dinâmica material imediata. Heráclito acrescenta sons aos sons da cidade. Mas estes sons enfatizam uma refração aos sons dos espaços públicos.

Assim, como objetos sônicos, as sentenças do livro de Heráclito estão vinculadas a Éfeso não apenas como silenciosos e descontínuos *flashes* de situações comunais: elas testemunham também referências históricas de uma identificável reação individual contra à paisagem acústica de uma cidade arcaica. Por causa da ruidosa Éfeso, Heráclito se apresenta como um solitário soldado em sua épica e solitária revolta contra a homogeneidade sonora que o oprime. "Eu busco/pesquiso a mim mesmo, ἐδιζησάμην ἐμεωυτόν " , "Um vale dez mil, se for o melhor, εἶς μύριοι, ἐὰν ἄριστος ᾖ ."

[103] Para o bestiário, v. fragmentos 04(bois), 09(jumentos), 11(besta), 37(porco), 56, 61(peixe), 67(aranhas), 82/83(macaco), 97(cães). Para os cósmicos, v. fragmentos 03/06(sol), 12 (rios), 30(fogo), 31(fogo, terra, oceano), 36/76 (ar, água, terra) 49(rio), 61(água, oceano), 66 (fogo), 90 (fogo), 91(rio), 94(sol), 99 (sol), 120(estrelas), 124 (cosmo).

[104] Sobre o impacto do ruído sobre os indivíduos, v. SCHULTE-FORTKAMP & LERCHER 2003. De uma intorelância a sons à misofonia, ou Síndrome de Sensibilidade Seletiva do Som, temos um espectro de comportamentos que pode ser aqui aplicado. Sobre graus de sensibilidade ao som, veja-se a escala Misophonia Activation Scale (MAS-1) no link http://www.misophonia-uk.org/the-misophonia-activation-scale.html.

Trata-se de som contra som: “a disputa é pai de todas as coisas, πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι[105].”

Enfim, é impossível separar som e silêncio, a Éfeso coral e a intolerância de Heráclito. Ironicamente, a cidade é maior que a negatividade de Heráclito. Como sonoridades são intrinsicamente relacionadas a eventos performantivos, Heráclito não se furtou a condená-las: “Os olhos são testemunhas mais acuradas que os ouvidos, ὀφθαλμοὶ γὰρ τῶν ὤτων ἀκριβέστεροι μάρτυρες (Fr. 101a)”.

Tal ambivalência nos mostra quão intensa e diversificada era a paisagem sonora de Éfeso, a qual inclui um fonte sonora como Heráclito, capaz de recusar e negar os eventos massivos da cidade, apesar de ele mesmo manipular parâmetros psicoacústicos em seu livro, como também as performances sociais assim o faziam.

---

[105] Respectivamente, fragmentos 101,49, 53.

6 – HERÁCLITO E A CIDADE: A DRAMATURGIA DO COTIDIANO[106].

O ponto de partida deste texto encontra-se no provocante ensaio *Horizonte e Complementaridade,* no qual Eudoro de Sousa, procurando demonstrar o paralelismo ou convergência entre mitologia e metafísica, acaba por aventar a possibilidade de "uma teoria dramática do conhecimento", "um drama gnosiológico" (SOUSA 1975:113), logo como prenúncio de um capítulo concludente da obra, este todo dedicado aos fragmentos de Heráclito.

Esta associação entre teatralidade e Heráclito é incrementada na edição que C. Kahn efetiva dos mesmos fragmentos, ao compará-los a canções corais, como as de Ésquilo, em seu movimento de descontínuos blocos de expressão articulados em recorrências, sobreposições e ressonâncias (KAHN 1979:7).

Em nosso caso, pretendemos ampliar e especificar a analogia, o topos *Theatrum mundi* (V. CURTIUS 1996), seguindo Ervin Goffman, para quem os atos de troca, as interações entre as pessoas em um contexto social, aproximam-se dos atos envolvidos em um evento teatral (V. GOFFMAN 1974, 1981, 1999). Passaremos, pois, a uma análise dramatúrgica dos fragmentos, de modo a evidenciar sua produção de referências.

O horizonte do cotidiano nos fragmentos se manifesta em na contextura observacional atualizada nos textos. Há um observador marcado ou não que apresenta fragrantes que registram diversas situações com diferentes níveis de materialidade. Há desde censura a atos de uma comunidade , como o banimento de Hermodoro por parte dos Efésios, passando pelo elenco de animais domésticos, até o foco em ciclo de eventos cósmicos, como a alternância entre dia e noite[107].

---

[106] Texto a partir de comunicação apresentada ao V Seminário Internacional Archai. Brasília, UnB, 2008. Desenvolvi o conceito de 'dramaturgia'em MOTA 1998 e MOTA 2017.

[107] Respectivamente, fr. 121,125,3,9,13,6,120.

As diferenciadas dimensões dos fragmentos veiculam um largo espectro de acontecimentos, do banal ao sublime, reunindo formas tradicionais de conhecimento como narrativas, enigmas, aforismos, que seriam depois redefinidas por um criticismo político, cosmológico e teológico, expresso em prosa especulativa.

A heterogeneidade dos fragmentos, porém, não culmina em uma exaustiva apropriação de objetos e conhecimentos, em um saber de todos os saberes: há um jogo entre experiências não explicitadas e outras deveras enfatizadas nos textos restantes. Entre as exclusões, temos a ausência de referência a detalhadas práticas concretas de comer, morar e artesanias (V. DE CERTEAU 2000, 2002). Ao invés dessas práticas concretas, a existência é inserida em um ciclo de ações dormir/acordar, viver/morrer, que retomam o ciclo cósmico presente nas coisas do mundo e na natureza (Fr. 1, 31,3675,88,89). Mesmo a presença nomeada de profissões, ocupações, objetos, pessoas é inserida em uma instância que ultrapassa o caso particular (Fr. 52,89,125).

Poderíamos então afirmar que existe nos fragmentos de Heráclito um esforço racional de, a partir de situações concretas e cotidianas, sublinhar padrões. Mas estes padrões são construídos a partir da observação, do acúmulo de experiências acessadas em um dado lugar, dentro de uma dada comunidade. É interrogando mesmo este esforço de racionalização das experiências que podemos nos aproximar da dramaturgia dos fragmentos. A explicitação da construtividade desses padrões demonstra a co-pertinência entre Heráclito e a cidade, esta não apenas como território e sim como concretas relações intersubjevas, de trocas e interações entre os cidadãos em sua comunidade (HANSEN, 2007).

Os padrões são erigidos por padrões. Um deles podemos denominar 'interação assimétrica' (ISER 1996, 1999): em uma situação intersubjetiva, os agentes possuem diferentes e muitas vezes discordantes posições diante dos eventos dos quais eles participam. Esta dimensão agonal dos encontros intersubjetivos não só é registrada nos fragmentos como também os formata: em muitas ocasiões Heráclito apresenta o contraste entre perspectivas limitadas de um grupo e uma outra considerada a melhor. Ou seja, para além da bidimensionalidade texto/sentido, vemos que os fragmentos projetam cenas nas quais se mostra o entrechoque entre atos

considerados negativamente por meio de uma compreensão assumida como superior. A perspectiva irônica conjuga ao mesmo tempo a circunscrição de atos cognitivos e volitivos de um grupo e a sobrevaloração de atos que lhe são antagônicos. Em todo o caso, há uma dependência da perspectiva irônica de um já pré-existente modo de processamento da realidade. A perspectiva irônica revela o padrão dessa antes hegemônica e inferior perspectiva para daí propor um novo olhar sobre o que existe.

Qual é o padrão de uma compreensão inautêntica ou limitada da realidade? Em diversos fragmentos temos diferentes estratégicas para se ratificar o amplo escopo da perspectiva irônica ao mesmo tempo em que se reduz a perspectiva que podemos denominar 'comunal'. Duas delas se complementam: a estratégia da superioridade e a do ritmo antitético.

Nos fragmentos que em a estratégia da superioridade é utilizada (Fr. 32,33,41,49,50,57,60,106), há afirmação e ênfase de que uma é somente a perspectiva mais eficiente para a comunidade. Este exclusivismo se faz presente no arranjo do cosmo e na excepcionalidade dos deuses. Constitui-se como norma para a vida da cidade. Qual um axioma, o que se afirma é uma diretriz, um parâmetro para os demais acontecimentos da vida social.

Para demonstrar da aplicabilidade desse axioma, temos um repertório de flagrantes do cotidiano, de situações por meio das quais a perspectiva irônica e a perspectiva comunal se defrontam. Nestes flagrantes, já se parte de desnível, de uma marcada diferença τοῦ λόγου δ› ἐόντος ξυνοῦ ζώουσιν οἱ πολλοὶ ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν, enquanto o logos é comum, a massa vive como se tivesse um entendimento particular." A 'massa', os 'muitos', 'eles' são o outro do discurso de Heráclito. Podem ser materializados por várias formas, que efetivam o modo como assimetria é trabalhada: 1– anonimamente, marcados pelas desinências verbais e pronomes, 2 – por referência a animais (bois, asnos, porcos) e pela nomeação de seus guias (Hesíodo,Homero) (Fr.19,20;4,37;40,42).

As variadas formas pelas quais a perspectiva comunal se manifesta apontam para as práticas intersubjetivas mediadas pela cidade: é para a vida em comum que se dirigem as atividades econômicas e de transmissão de conhecimento. O que existe de novo é que essas práticas agora são questionadas em prol de uma diversa forma de conhecimento. É o exame

das práticas sociais de continuidade da existência que é o material para a perspectiva irônica. O rebaixamento da perspectiva comunal, por sua associação a zoomorfismo e atividades reprováveis, é complementar do fortalecimento da perspectiva irônica. A heterogeneidade da cidade é representada no reduzido horizonte de seus integrantes οὐ γὰρ φρονέουσι τοιαῦτα πολλοί, ὁκοίσοι ἐγκυρεῦσιν, οὐδὲ μαθόντες γινώσκουσιν, ἑωυτοῖσι δὲ δοκέουσι, pois muitos não entendem essas coisas, tal como as que encontram, nem mesmo aprendem depois que as conhecem, e sim o que parece pra eles."

Desse modo, fica patente que a assimetria interacional é o fundamental do ritmo antitético dos fragmentos. Ou seja, não é na ordem do pensamento, mas na efetividade intersubjetiva que localizamos a contextura observacional que tanto alimenta comportamentos anti-modelares quanto a constituição mesma do venha a ser o padrão cognitivo melhor. A interdependência entre as perspectivas comunal e irônica situa as cenas que os fragmentos projetam.

Dessa maneira, há um estreito vínculo entre a materialidade das relações interpessoais e a chamada abstração de alguns fragmentos metacríticos, os quais parecem, em primeiro momento, discorrer sobre o conhecimento sem nenhuma relação ao cotidiano. É que a hipérbole negativa acaba por tornar quase opaco o nexo entre saber e existência. De um lado temos a pura brutalidade, a ignorância absoluta, os animais e os guias de cegos. De outro, muito afastado, encontra-se em absoluta excedência, temos um saber que tanto compreende a completa falta de conhecimento em seu oposto complementar quanto louva o conhecimento que possui.

Entre estes dois extremos – do rebaixamento da massa e da tematização de um saber superior – temos alguns fragmentos que captam nos acontecimentos ínfimos,corriqueiros da vida algo que reúne perspectivas as vezes tão desconectadas: nos limites da cidade, nos lugares onde o foco não é a disputa pela hegemonia do saber, ali irrompe, às margens dos rios, à beira dos caminhos, a amplitude surpreendente das pequenas coisas, agora reconsideradas em sua complexidade. O foco se desloca para a relação entre observado e coisa observada: "ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡυτή, o caminho para cima e para baixo é um e o mesmo; ποταμῷ

γὰρ οὐκ ἔστιν εμβῆναι δὶς τῷ αὐτῷ, no mesmo rio não se pode entrar duas vezes (Fr. 60,91).” A assimetria que fundamentava a intersubjetividade transforma-se na multiperspectivação que determina os acontecimentos. Os nexos não residem apenas na diferença entre os sujeitos: a divergência instaura a ordem social mesma. A reversa harmonia dos contrários não é uma decisão pessoal: ela inclui tanto a massa alheia ao que no mundo acontece quanto quem se interroga pelos acontecimentos no mundo.

Desse modo, os fragmentos comparecem como documentos de uma atividade de racionalização composta de diversos momentos – da reprovação do modo como há muito tempo a comunidade fundamentava suas crenças, a defesa de uma atividade crítica que parte da análise e refutação da perspectiva comunal, até os desdobramentos da interrogação sobre os padrões cognitivos que integram o sujeito cognoscente a sua heurística observacional. Ao fim da experiência dos fragmentos o observado integra-se ao objeto de observação: “ἐδιζησάμην ἐμεωυτόν, busquei a mim mesmo” (Fr. 101).

Se pensar tudo reúne, é no espaço provido pela contextura observacional, pelas trocas intersubjetivas que se situa a atividade cognoscente. A um evento pluralizado corresponde um cógito relacional. E em função da dinâmica social que a compreensão se viabiliza e adquire os contornos de sua expressão.

A partir disso, os fragmentos de Heráclito testemunham a intensa demanda de uma recente tradição investigativa procurando afirmar tanto o domínio de seus objetos quanto a emergente figura do intelectual, que irrompe em mútua desconfiança com a cidade. Heráclito debate com seus cidadãos, com seus colegas, com o conhecimento tradicional e consigo mesmo. E o faz partir de Éfeso[108], a cidade rica, opulenta, con-

[108] Pausânias (4.31.8) se refere ao Templo de Ártemis e à cidade de Éfeso como centros de peregrinação na antiguidade. Em destaque na passagem, temos as dimensões do templo, que ultrapassava tudo que fora erigido por mãos humanas, πᾶσαι καὶ ἄνδρες ἰδίᾳ θεῶν μάλιστα ἄγουσιν ἐν τιμῇ: τὰ δὲ αἴτια ἐμοὶ δοκεῖν ἐστὶν Ἀμαζόνων τε κλέος, αἳ φήμην τὸ ἄγαλμα ἔχουσιν ἱδρύσασθαι, καὶ ὅτι ἐκ παλαιοτάτου τὸ ἱερὸν τοῦτο ἐποιήθη. τρία δὲ ἄλλα ἐπὶ τούτοις συνετέλεσεν ἐς δόξαν, μέγεθός τε τοῦ ναοῦ τὰ παρὰ πᾶσιν ἀνθρώποις κατασκευάσματα ὑπερηρκότος καὶ Ἐφεσίων τῆς πόλεως ἡ ἀκμὴ καὶ ἐν αὐτῇ τὸ ἐπιφανὲς τῆς θεοῦ..

cruz de caminhos, que fascina e cativa médicos, sacerdotes, oficiantes de mistérios, ferreiros, músicos, arqueiros, pintores, rapsodos, escravos, matemáticos, geômetras, homens livres, soldados, governantes, juízes, boieiros, porqueiros, criadores de asnos, mineradores, garimpeiros, magos, esotéricos, sábios, andarilhos, bêbados, pastores, estrangeiros, artesãos, criminosos, cães, porcos, asnos, galinhas, piolhos, peixes, aranhas, macacos, bois e vacas, pais e filhos, mulheres, homens e crianças dormindo e acordando, dia e noite, andando pelas ruas, jogando seus jogos, percorrendo casas, templos, altares, procissões, de onde se pode ver o sol em seus ocasos e epifanias, as estrelas nos céus, as estações do ano, o odor, o som e a visão de um mundo em movimento. A cidade avança sobre suas fronteiras, o fluxo de pessoas, mercadorias e idéias aproximando e agravando identidades, posturas e saberes, enraizando radicais rupturas e renovadas curiosidades e interrogações.

7 – O FRAGMENTO 1[109]

"τοῦ δὲ λόγου τοῦδ ἐόντος ἀεὶ ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι καὶ πρόσθεν ἢ ἀκοῦσαι καὶ ἀκούσαντες τὸ πρῶτον· γινομένων γὰρ πάντων κατὰ τὸν λόγον τόνδε ἀπείροισιν ἐοίκασι πειρώμενοι καὶ ἐπέων καὶ ἔργων τοιούτων ὁκοίων ἐγὼ διηγεῦμαι κατὰ φύσιν διαιρέων ἕκαστον καὶ φράζων ὅκως ἔχει· τοὺς δὲ ἄλλους ἀνθρώπους λανθάνει ὁκόσα ἐγερθέντες ποιοῦσιν ὅκωσπερ ὁκόσα εὕδοντες ἐπιλανθάνονται, Apesar desse 'logos' existir sempre os homens se apresentam como ignorantes, tanto antes de escutá-lo, quanto depois de o terem escutado pela primeira vez. Mesmo todas as coisas acontecendo segundo este logos, eles parecem como que inexperientes ao se experimentarem com palavras e ações, como as que eu apresento, distinguindo cada coisa conforme sua natureza e declarando como ela é. Aos outros homens fica encoberto o que fazem quando despertos como encobre-se aquilo que fazem dormindo."

O fragmento 1 é considerado a abertura de um livro, seu proêmio. A comparação com outros proêmios, como o das obras de Hecateu ou Íon de Quios, ratificaria tal julgamento. Mas o que motiva a comparação? Ao se coordenar a ordem dos fragmentos a uma ordem das razões, o proêmio acabaria por evidenciar o tema a ser discutido posteriormente. Os fragmentos restantes seriam a aplicação do fundamento aqui expresso.

Diferentemente, vamos interrogar o fragmento inicial, pois, procurando não a linearidade que consagra uma leitura homogênea deste pretenso

[109] Inédito. Escrito em junho de 2008. A importância do fragmento como proêmio do livro perdido de Heráclito é atestada pela mais recente edição dos fragmentos, por A. Laks e G. Most. Eles indicam que o texto heraclítico, a produção restante em prosa de maior extensão do século VI a.C, encaixaria na posição "From near the Beginning od Heraclitus's Book". Para justificar isso, os editores afirmam que "although Sextus Empiricus and Aristote (*Rhetoric* 3.5 1407b14) both indicate that **D1** comes from the beginning of Heraclitus's book, it was most likely no the very first sentence but was precede by something along the lines of 'This is the account (logos) of Heraclitus of Ephesus' (LAKS&MOST 2016:137). "

princípio ordenador – o logos – e sim o contexto de uma experiência efetiva que conecta e estabelece vínculos entre díspares perspectivas.

A ênfase ao ‘logos’ no texto não o isola. Seja o que for o logos, ele se manifesta entre os homens, ἄνθρωποι. Dentre dos homens, o enunciador do texto se isola, ἐγὼ. Aqui se posiciona um agente que se distingui ao evidenciar o diverso modo como ele se relaciona com os demais quanto ao logos. O ‘logos’ materializa na assimétrica relação entre este agente e o grupo. Os homens são o inverso deste agente. É pelo nexo agonístico entre uma destacada presença e um reduzido e negativizado plural que percebemos o contexto imediato do fragmento. Só sabemos o que o logos é ou não pelo modo como interagem ἄνθρωποι e ἐγὼ. O prosseguir do texto é o esclarecimento desse espaço intersubjetivo. Desde já o logos não se tematiza autonomamente: o logos demonstra-se na inteligibilidade dos encontros assimétricos. Antes de tentar entender o que é o logos, é preciso interrogar quem são os ἄνθρωποι.

Os ἄνθρωποι são definidos em uma hipérbole negativa. Eles são inicialmente ἀξύνετοι, incapazes de compreender. O alfa privativo situa um limite, uma falta e uma especificidade. Os homens são aqueles que não consegue entender algo. Os homens são ignorantes, são os *incom-preendentes* .

Antes de saber *o que* os homens não entendem, vamos nos concentrar *no quando*. Os atos de compreensão aqui são exercidos em uma dada situação. O objeto do conhecimento ou incompreensão é efetivado em concretos e identificáveis momentos da vida. A primeira situação é a de ouvir. Os homens são aqueles que não conseguem entender algo que acabaram de ouvir ou mesmo antes de ouvir esse algo. De qualquer forma, a escuta determina tanto uma compreensão do objeto que se procura entender, quanto as habilidades e a situação de sua emergência. Este objeto é comunicado em eventos face a face, é transmitido em um contexto intersubjetivo. A dupla menção a audição no texto, ἀκοῦσαι καὶ ἀκούσαντες, demarca e enfatiza tal intersubjetividade como determinante para caracterizar tanto o logos, quanto seus agentes.

Além da dupla menção, a audição é posicionada como termo, horizonte dessa experiência cognitiva, πρόσθεν, τὸ πρῶτον. Os homens são aqueles que não conseguem entender algo antes de ouvir e mesmo

depois de ouvir esse algo. O objeto de conhecimento é prévio à escuta, mas por ela se articula. Em seguida à escuta, o objeto de conhecimento continua sem ser apreendido.

Nessa fenomenologia da compreensão do logos, a estratégia do enunciador do texto é descrever os elementos constituintes do processo de compreensão (logos, homens, ouvir) e deslocar para um dos elementos (homens) uma excessiva negatividade. Pois o problema, o obstáculo para o processo não está nem no logos, no objeto de conhecimento, que já é, ἐόντος, nem muito menos na escuta, que antes e depois se apresenta. Os homens é que se efetivam como dificuldade e limite.

Mas naquilo que se afirma com tanta veemência comparece também a reversão do fascínio denegador. A paisagem descrita aponta para outras interpretações. Há uma ambigüidade lingüística na abertura do texto, que tanto corrobora a perspectiva do enunciador quanto a reelabora. Aristóteles , em passagem de sua retórica que comenta a dificuldade de se pontuar as sentenças em Heráclito (*Retórica* 3,5.1407b11):

“ ὅλως δὲ δεῖ εὐανάγνωστον εἶναι τὸ γεγραμμένον καὶ εὔφραστον: ἔστιν δὲ τὸ αὐτό: ὅπερ οἱ πολλοὶσύνδεσμοι οὐκ ἔχουσιν, οὐδ᾽ ἃ μὴ ῥᾴδιον διαστίξαι, ὥσπερ τὰ Ἡρακλείτου. τὰ γὰρ Ἡρακλείτουδιαστίξαι ἔργον διὰ τὸ ἄδηλον εἶναι ποτέρῳ πρόσκειται, τῷ ὕστερον ἢ τῷ πρότερον, οἷον ἐν τῇ ἀρχῇ αὐτῇ τοῦ συγγράμματος: φησὶγὰρ “τοῦ λόγου τοῦδ᾽ ἐόντος ἀεὶ ἀξύνετοι ἄνθρωποι γίγνονται”: ἄδηλον γὰρ τὸ ἀεί, πρὸς ποτέρῳ δεῖδιαστίξαι. Em geral um texto escrito precisa ser fácil de se ler e pronunciar – o que é a mesma coisa. Isso não se consegue com o uso de muitas conjunções e frases, ou quando é difícil pontuar, como nas obras de Heráclito. Pontuar as obras de Heráclito é complicado, pois não se sabe posicionar o que vem antes ou depois, como no caso do começo de seu tratado: ‘Apesar desse logos existir sempre os homens são ignorantes’, ficando complicado saber a qual sintagma ‘sempre’ deve ser ligado e daí a pontuação.”

A ambigüidade é o efeito da simultânea pertinência de um mesmo vocábulo a dois outros. No caso, ‘sempre’ tanto qualifica ‘ logos’, quanto a extensão da ignorância dos homens. Ao mesmo tempo, homens e logos se reúnem e se distinguem pelo advérbio. A dilatada presença de um logos perene aponta para a duradoura existência dos homens. Mesmo que o

nexo seja articulado na escalar disparidade entre homens e logos, ainda se mostra a co-pertinência entre eles. Para se falar do logos é preciso discorrer sobre os homens. Por mais que se ampliem as dimensões do logos, não se apaga a presença daqueles que comparecem como antípodas. À infinitude do logos acompla-se à infinitude dos homens. Aquilo que sempre esteve disponível como conhecimento entrechoca-se com a longa duração da inabilidade dos homens em compreender.

Aplicando a ambivalência ao texto heraclítico, corrigindo a correção aristotélica, podemos observar que os movimentos do enunciador são correlativos de contra-movimentos no espaço heterogêneo da enunciação, arremessando-nos para além das palavras. No que se nega ou afirma hiperbolicamente, convivem ordens diversas: não há o apagamento, a possibilidade de se eliminar o alvo da refutação heraclítica. A afirmação do logos passa pela desfiguração dos homens.

Ainda, o "sempre" nos informa sobre o 'outro membro no espaço textual - o ἐγὼ. É o enunciador que correlaciona hiperbolicamente 'logos' e 'homens', ao qualificá-los no ritmo assimétrico de sobrevalorizações e rebaixamentos. Sua autocaracterização também é relacional: enquanto os homens desconhecem aquilo que compreendem, o enunciador investiga e declara a especificidade de tudo que conhece, διηγεῦμαι κατὰ φύσιν διαιρέων ἕκαστον καὶ φράζων ὅκως ἔχει . Se os demais homens são inábeis em entender mesmo aquilo que lhes é habitual, ἀπείροισιν ἐοίκασι πειρώμενοι, o enunciador exibe suas habilidades em examinar, distinguir e compreender o que conhece. Ambos, os homens e o enunciador, comparecem com suas palavras e ações, ἐπέων καὶ ἔργων τοιούτων ὁκοίων. Como no vínculo entre logos e homens, o intenso contraste é produzido por uma marcada aproximação. O que os difere e os afasta é construído a partir do comum, do familiar, da mútua pertença. A ambivalência do ἀεὶ desdobra-se na integratividade do ὁκοίων. A extrema dessemelhança funda-se na similitude. O horizonte de uma comum pertença é o que define as distinções e qualificativos.

No detalhe do texto podemos perceber como se dá esta hierarquia representacional. Tanto o fosso entre homens e logos quando entre homens e o enunciador se dá por meio de um deslocamento da semelhança, de uma redefinição do que já é. Enquanto atribui-se ao logos

uma perenidade, ἐόντος ἀεὶ, os homens tornaram-se o que agora são, ἀξύνετοι γίνονται. Do mesmo modo, enquanto aos homens novamente se atribui um aspecto difuso de sua caracterização, ἀπείροισιν ἐοίκασι, o enunciador especifica seus atos em verbos metacognitivos, διηγεῦμαι κατὰ φύσιν διαιρέων ἕκαστον καὶ φράζων.

Os homens, então, são distinguidos em padrões: percebe-se quem são pelo modo como são apresentados. Recorrente no texto é o tratamento hiperbolicamente negativo e sua dinâmica representacional. Eles não se estabilizam como aquilo que dever ser feito ou seguido e sim como anátema, exclusão. Ao mesmo tempo, os homens é que possibilitam a excelência do logos e do enunciador.

Os homens desconhecem o que acabaram de ouvir ou mesmo antes de ouvir já desconhecem. Do mesmo modo os homens desconhecem aquilo que conheciam. Para eles dormindo ou acordados não há alternativa: há um limite limitante constitutivo em seu modo de conhecer essa restrição ao mesmo tempo em que os distingue do logos e do enunciador, também os define, os caracteriza.

E o que tanto se nega nos homens que impulsiona o enunciador a deles se afastar, na direção do logos? Do que eles são portadores? Os homens são os habitantes do mundo do cotidiano, do que se ouve, das interações face a face, dos atos e palavras do comum de cada dia, de sol a sol, desde o acordar ao dormir, aquilo que sempre existiu e continua – estar aqui e viver. O enunciador anuncia uma ruptura com esse estado de coisas. A ruptura funda-se no não reconhecimento dessa experiência recursiva e restritiva como determinante para novos objetos de conhecimento e diversas atividades cognoscentes. A ruptura procura demonstra que os atos cotidianos, que as vivências dos homens não mais respondem por novas demandas de conhecimento e interrogação das ações e do mundo. Com as estratégias de interpretação de agora não é possível compreender o que ultrapassa o horizonte comum da experiência humana. Ao que até aqui era válido, contrapõe-se algo que sempre existiu, mas não era enfatizado ou explorado. Disto, é a limitação mesma da atual racionalidade, de suas estratégias de interpretação que determina a ruptura, a mudança no modo como se conhece. Daquilo que já se sabe ou não mais se questiona, daquilo que já é, partimos para

o exame atento que distingue específicas razões e habilidades para a compreensão.

Note-se o jogo de redimensionamento dos absolutos que o texto produz. O mundo conhecido dos homens que se impunha em sua autoridade, vê-se agora substituído pelo logos e pelo enunciador, que passam a adquirir os atributos antes imputados aos homens. Pois o logos é e as falas e ações do enunciador agora o *são*, enquanto os homens deixam de ser, e não mais conhecem ou são a referência ao conhecer. O chamado fragmento 1 registra uma ruptura epistemológica que transfere a autoridade da validação dos saberes da comunidade tradicional e seus objetos cotidianos para a emancipação do sujeito do conhecimento(ἐγὼ), suas habilidades (διηγεῦμαι κατὰ φύσιν διαιρέων ἕκαστον καὶ φράζων)e sua investigação, τοῦ δὲ λόγου.

Desse modo, entende-se o logos como o produto desta atividade investigativa que rompe com os modos tradicionais de validação de conhecimentos. A precedência do logos frente ao conhecimento tradicional exalta a atividade cognoscente de ruptura. Por isso os homens são ignorantes porque desconhecem o que está diante deles: a questão é se instrumentalizar para interrogar este entorno, não mais circunscrito ao limite das habilidades cotidianas. Há uma tensão entre o conhecimento tradicional comunal e o conhecimento investigativo especialista: em vários momentos há uma interseção de seus objetos e atos. O enunciador é um homem: percorre a cidade, encontra-se em meio sos demais, dorme e acorda sob o mesmo sol. Mas, em diversa direção, no exercício de suas habilidades racionais, na interrogação dos padrões da realidade, o enunciador afasta-se, distingue-se dos outros homens, e especifica a sua própria atividade.

Em razão disso a triangulação logos-homens-enunciador tanto contribui para a caracterização daquilo que se nega, quanto daquilo que se glorifica com tanta ênfase.

Voltando para Heráclito, em seus fragmentos cifra-se essa heterodoxa convergência entre saberes no momento de seu conflituoso embate. Os fragmentos registram a contemporaneidade de modos antitéticos de validação de conhecimento. Ao mesmo tempo, nesses fósseis textuais, temos entrelaçadas práticas que apontam para sua co-pertinência.

Pois o cotidiano dos mortais não pode se constituir em uma ciência?

Interrogar os fragmentos é uma decisiva oportunidade para acompanhar uma complexa sobreposição de racionalidades e conhecimentos séculos antes de sua disciplinarização. Hoje o debate entre inter(multi) disciplinaridade, a partir de uma atenta leitura dos fragmentos, poder encontrar melhores opções.

8 – NOTAS PARA O JOGO EM HERÁCLITO[110]

Quem ascende ao trajeto intelectual de Eudoro de Sousa a partir da pergunta que o norteia só pode responder afirmativamente ao que o título interroga (Sobre Eudoro, v. SOUZA 2002, SERRA 2012). Uma História da razão é o que se revela nas diversas tentativas de sempre acerca do mesmo compreender o chamado milagre grego por outro viés historiográfico que o circuito do Mito ao *Logos*.

Contemporâneo dos processos que desde a Fenomenologia demonstraram a faticidade do *logos*, inserindo-o no contexto de sua produção, Eudoro de Sousa persegue na Grécia o tempo e o espaço privilegiados nos quais a racionalidade não era a absoluta veridicção de si mesma. A obra eudoriana se consagra à atividade de reflexão que se pauta pela integratividade, conceito hermenêutico (GADAMER 1987:261-262) que postula a finitização radical de toda construção de sentido que, não sendo absoluta, reivindica a descontinuidade, o diagrama de sua experiência expressiva. Tal História da razão não é contra a razão, mas contra qualquer postulado antimimético.

Descrevendo as formas de religiosidade pré-helênicas em seu corte transversal da cultura grega (*Dioniso em Creta e outros ensaios, Sempre o mesmo acerca do mesmo*), procurando contextualizar a experiência dramática e sua lógica dionisíaca, para além do racionalismo estreito iluminista e pós-iluminista dos filósofos da chamada Cultura Clássica (*Uma leitura de Antígona*, traduções de *As bacantes*, de Eurípides e de *Poética*, de Aristóteles), reinterpretando a História da Filosofia pela interpenetração dos projetos dos pensadores chamados pré-socráticos

[110] Escrito em 1998, como parte de um material sobre arte e metafísica para estudantes de Artes Cênicas. O material denominava-se "Subjetividade, Jogo e Arte: Aproximações preparatórias acerca da representação dramática da realidade em Gadamer e Heráclito". Era o primeiro número do Cadernos do LADI. Link: https://www.academia.edu/1439500/SUBJETIVIDADE_JOGO_E_ARTE_Aproxima%C3%A7%C3%B5es_preparat%C3%B3rias_acerca_da_representa%C3%A7%C3%A3o_dram%C3%A1tica_da_realidade_em_Gadamer_e_Her%C3%A1clito .

e dos filósofos Platão e Aristóteles (*Horizonte e complementaridade e Filosofia Grega*) e transformando este transcurso em uma Poética da História (*Mitologia I e Mitologia II*), Eudoro de Sousa existencializa o *Logos*, mostrando que a Grécia nos legou uma racionalidade que quer pensar o que não se reduz ao pensamento: *ser* não é igual a *pensar.*

Na Grécia, então, transparece uma crítica à razão, antes mesmo do *Logos* generalista. A Filosofia Grega, frente ao mito, legou-nos a interpretabilidade, nosso modo de ser interpretativo, dialogante, sempre limitado à atividade aproximativa que é fiel à irredutibilidade da imagem à seu comentário apenas. Os gregos, pensando contra ou a favor do mito, pensaram com o mito, pensaram figurativamente ou tomaram da figura seu referente e referendo (VEYNE 1989). Temos a condição mimética dos discursos. Não é possível o puramente conceptual. O horizonte figurativo abarca a demonstração gnesiológica. A mediação representativa é a condição da discursividade. Não há realidade sem representação. A estrutura pressupositiva do conhecimento fundamenta-se em seu suporte mimético. É para a Mímesis, para a representação da realidade que a filosofia aponta os caminhos do Ocidente.

E Heráclito estava lá, no começo e no fim desse processo.

As únicas imagens (e as últimas!) que restaram de Eudoro de Sousa são as de um vídeo amador realizado por Reginaldo Contijo e Luis Fernando intitulado ‘Videoeudoro’[111]. Nele Eudoro, no final de sua vida, ofegante e cansado, em sua casa, comenta os fragmentos de Heráclito. A obsessão por Heráclito é proporcional à ira contra as interpretações apressadas que não compreendem a mimética racional que está em jogo, no jogo do *logos*. “Ele nunca disse ‘tudo flui, tudo corre’. Só a água corre. O rio continua o mesmo. O movimento da matéria não é problema de Heráclito. Não há dialética em Heráclito. Todo é um. O *logos* nos diz sobre a lei do universo. Mesmo e outro”, braveja Eudoro de Sousa[112].

---

[111] Trecho do vídeo disponível em http://720p.9ads.mobi/bwKX4zFnS3w/watch-video-Eudoro-e-o-logos-Herclito-online-video/. A filmagem inicial com Eudoro foi retrabalhada no longa metragem “Eudoro e o Logos de Heráclito”, produzido em 2012. Link: http://eudorodesouza.wixsite.com/e-o-logos-heraclito.

[112] O alvo crítico de Eudoro é assim antecedido no vídeo: “E que a ideia que ficou,

Esses comentários se apoiam na reflexão sobre o fragmento 12, aqui reproduzido, assim como os demais neste ensaio segundo tradução de Eudoro de Sousa em *Filosofia grega*: “Outras e outra águas correm para quem desce aos mesmos rios” Heráclito diz. Na leitura do texto, por uma ilusão referencial, ou uma miopia interpretativa, pode-se confundir o representado com a representação. A forma proverbial-oracular de Heráclito exige que se correlacione o conteúdo proferido com sua configuração. Esta modalização da realidade estabelece uma estrutura correlativa que não é uma proposição. O referente da coisa é seu contexto de produção. Eis o fundamento da atividade mimética: frente à limitação do processo representacional (infinitude da realidade, atualidade finita da expressão), cada figuração é a dramatização de sua possibilidade mesma de expressão. Ironicamente, quem persegue as águas, perde o rio que em relação as águas permanece. O simulacro ideacional *panta rhei* permissivamente não leva em conta esta diversa referencialidade que o fragmento desenvolve. A leitura guiada pela atomização dos conteúdos resolve a tensão figurativa por meio da generalidade coercitiva da representação reduzida ao senso comum.

O fragmento 91, “Não se pode descer duas vezes no mesmo rio... aflui e reflui... avança e retrocede...”, é uma variação desta mesma estrutura que podemos denominar ‘agonal’, na qual as partes interagem na distribuição de um ritmo de representação que se torna sua referência. A atividade mimética de Heráclito consiste em, a partir de flagrantes do cotidiano, promover um saber que desautomatiza os percebidos pela reposição de seu *medium* possibilitador dos eventos, correlacionando referência com orientação.

Continuando, no mesmo vídeo, a estrutura agonal de Heráclito é perspectivada pelo comentário de outros fragmentos. O fragmento 30: “Este Kosmos [que é o mesmo para todos], nem deus nem homem algum o fez; sempre foi e será um fogo continuamente vivo que se alumia por medida e por media se apaga”, é interpretado por Eudoro de Sousa em

a principal ideia que ficou de Heráclito, o movimento, quer dizer, tudo corre. É isto? *Panta rei*, em grego, *panta rei*, tudo corre. Pois bem, isso é a coisa mais falsa que existe a respeito de Heráclito.”

função dos fragmentos 31 “Viragens do fogo: primeiro, o mar; e do mar metade terra e metade turbilhão ígneo- [terra] derrama-se se, qual mar à medida tal, qual era antes que este se tornasse em terra” e 36 “morte das almas; tornarem água; morte da água: volver-se em terra. Mas da terra (re)nasce água; e da água, alma”.

Os três fragmentos introduzem a questão das viragens do fogo, *tropai*. O desvelamento da mímesis como forma de constituição de sentido homóloga à constituição da realidade em Heráclito obriga-o a tratar das viragens. Se no cotidiano nos deparamos com situações que, pelo reverso da expectativa, demonstram a limitação de nosso horizonte compreensivo, a representação desta limitação é a estrutura agonal dos acontecimentos, pela inserção do observador na realidade com a qual se depara. O que é a diversidade do real senão aplicação deste mesmo princípio norteador?

O finito observador, sempre antecipando os eventos pela reposição do que conhece, vai confrontando a mudança dos eventos com a perpetuidade do mundo. A descontinuidade dos acontecimento só é percebida pela continuidade da realidade. A própria mudança é a construção da permanência. O revezamento dos presentes nos dá uma memória. A diferença é a compreensão desta identidade essencial de tudo que é ou existe. As viragens do fogo nos dizem que o fogo continua sendo fogo independente do fato de a água passar a existir. A mímesis de Heráclito é a dramatização de um *logos* posicional que doa a razão da transformação como inteligibilidade dos acontecimentos de sentido. O profundo *logos* da alma é extensivo da contextura variacional da realidade (Conf. fr. 45 “Os confins da alma não acharias , nem que percorresses todos os caminhos; tão profundo *logos* ela tem.”). Mas a profundeza e a variação não são abstratas. Heráclito finitiza o ato diferenciador pela reposição da precedência de um contexto produtivo. A multiplicidade, o vário são factíveis. O *logos* em Heráclito é a experiência dessa circunscrição que a mímesis dramatiza.

As viragens, a dinâmica transformacional da realidade encontram sua veredicção como compreensão deste *logos*. A metaforização da representação que as viragens nos facultam atualizam a excedência que o fogo aduz, como se vê no fr. 76: “Vive o fogo a morte da terra; e o ar, a morte do fogo, a água vive a morte do ar; e a terra, a da água.”

O que é, existe como acontecimento de uma diferenciação que guarda desta diferenciação a memória de sua faticidade.

É para o *logos*, como se vê no fr. 1, que a investigação de Heráclito nos conduz. A estrutura figurativa dos fragmentos é um pensamento sobre constituição de sentido dos eventos. Eudoro de Sousa passou a vida inteira na obsessiva e reiterativa meditação sobre estes fragmentos, como ele afirma no vídeo. Via nesses quase textos a codificação de uma historicidade que nos apela. "Ele nunca disse ' tudo flui', me escutem, ouçam-me. Ele nunca disse isso." ainda ressoa.

Os fragmentos de Heráclito são um roteiro da compreensão da mímesis, em virtude de eles mesmos se representarem como mímesis. Não é à toa que Nietzsche compreendeu nessa forma dialogal de escritura, que contracena com o que expressa o fundamento da poética do drama (NIETZSCHE 1995) . Platão, em *A República*, e Aristóteles, principalmente na *Poética,* também vão se ocupar da mímesis. A historicidade da filosofia passa pela reflexão sobre a representação. Eudoro dedicou em 1978 um curso sobre o fundamento mimético da filosofia (*Filosofia Grega*). *Logos* e mitos não se opõem, como se pensa, nem também se sobrepõe como se quer... A prefiguração da realidade, atividade da mímesis, é a destinação da filosofia e do Ocidente.

Filosofia grega era mais que um curso. Tratava-se de uma discussão orientada de textos fundamentais a respeito da especulação grega a respeito da mímesis, da representação da realidade, desde Homero até Aristóteles, textos todos traduzidos por Eudoro de Sousa. Uma descrição da estrutura do livro que recolhe o curso nos dá o contexto desta especulação .

Filosofia grega está dividido em quatro partes. A primeira recolhe fragmentos e relatos míticos presentes, principalmente nas obras Homero e Hesíodo. Esta mitopoética procura situar o alvo observacional a ser trabalhado na segundo parte, no poetar pensante dos chamados pré-socráticos.

Nesta, o fazer dos poetas é interrogado. O mito não é o puro mito em Homero e Hesíodo. A poesia desde já é um *Logos* para o mito. A reflexão de Anaximandro, Anaxímenes, Tales, Parmênides, Empédocles, Anaxágoras e Heráclito é a transformação desse *logos* em atividade dire-

tiva de sua comunidade histórica. Pergunta-se agora pelos fundamentos desse *logos*. O *logos* do mito passa a instituir o mito do *logos*. Mas em um e outro modo de pensar, não se pensa senão pela provocação do que continua irredutível a esta atividade. Pois ainda pensar é pensar-se, não como subjetividade que não se modifica com o que se propõe diante dela, mas como partícipe do jogo que insere o indivíduo na excedência de um acontecimento que representa a própria possibilidade de participação. Temos a dramatização da compreensão dos eventos.

A tradição sobre o *logos* do mito, sobre o *logos* encontra seu terceiro momento em Platão. Após excertos da poesia sobre o mito e os fragmentos mitopoéticos, nada mais complementar a esta interrogação grega sobre o saber tradicional que a obra Platônica. Aquele que em sua mocidade fora dramaturgo, impulsiona sua orientação mimética para o conhecimento dessa orientação. Os diá*logos* platônicos são estruturas dialogantes que interpretam a figuração. Eudoro escolhe em seu curso sobre a filosofia grega trechos que explicitam esta atividade. O tríptico da caverna, na República, a teoria da reminiscência em *Menon*, a fenomenologia da empatia em *Lísis* e a fala de Diotima no *Banquete* são representações da inteligibilidade interrogando o fundamento de sua possibilidade através do relato, da figura e da imagem. Ao invés da visagem da filosofia com catarse do mimético, temos aqui a mediação representacional como única tarefa a ser realizada e única coisa a se meditar. Aplica-se, neste momento a irônica conclusão que Heráclito observava no envolvimento dos sujeitos com a compreensão da realidade: "quem não espera o inesperado nunca o achará; que este é inexplorável e inacessível" (fr. 18).

Continuando o curso, na quarta e última parte temos Aristóteles. Ele comparece com trechos de *Metafísica e De generationem animalium*. A pulsão organicista e classificadora que engendra a atividade gneseológica de Aristóteles depara-se com o silêncio do nome frente ao que não se deixa substancializar. Eudoro escolhe textos que, movimentando-se entre a descontinuidade dual do homem e a enumeração das partes desse todo buscado, surpreendem-se suspendendo-se frente ao incognossível, frente ao indemonstrável que pode ou não ser chamado de deus. (Conf. fr. 32 de Heráclito: "Só um – o Sábio único – quer e não quer ser chamado pelo nome de Zeus"). Ou seja, no limite limitante da racionalidade irrompe

uma infinitude que é complementar à pulsão cognoscente. O ímpeto da distinções que reverberam uma polêmica de base cada vez mais refinada retoma, a cada momento, a franja de indeterminação que acompanha todo processo construtor de sentido (Husserl). A trama dos diferidos enlaça à sua realização a presença dessa ausência fundante. A fenomenologia da estrutura da compreensão em Aristóteles advoga uma abertura ao factível. O pensar recai em uma vertigem classificatória *ad* infinitum quando elide esta situação pré-figuradora. A prefiguração como ato constitutivo da representação da realidade nada mais que é a extensividade finita da configuração de um saber que sempre atualiza seu contexto produtivo. Assim, entende-se a necessidade de Aristóteles em sua discussão a respeito das causas da matéria reivindicar a presença e a necessidade do primeiro motor, eterno, da inteligência divina. (*Metafísica* 1070).

Então a reverência aos eternos-grandes-outros na cultura grega faz com que se reveja este o simulacro do trajeto linear, progressivo do mito ao *logos*. Pois para melhor compreendermos a relação da Filosofia grega com a moderna, é preciso que se entenda a grega como razão com uma tarefa. A tensão entre mito e *logos* transformamos, pelo acontecimento da subjetividade em nossa História , em tensão entre ficção e realidade. Eudoro bem viu que a tarefa do pensamento na Hélade era estar diretamente relacionada com a vigência de um saber tradicional que toma da representação sua exemplaridade e modelização. Como resultado de seu curso sobre a Filosofia grega, ao invés de sucessivas expurgações dessa memória das situações, da reproposição dos contextos produtivos, vemos que a poética enfabuladora de Homero e Hesíodo, a mitopoética dos pré-socráticos, a dramaturgia platônica e a morfologia aristotélica são pontos convergentes para uma mesma problemática: a relação entre evento e recepção, entre o fazer dos fatos e sua compreensão. Teoria--ver-drama! A genealogia suporta sua hermenêutica.

Novamente o jogo, a mímesis toma o centro. Na modernidade, E. Fink, Wittegenstein, Heidegger e Gadamer vão se ocupar dessa presença. E nós, para efeito da exigüidade de espaço e da extensão do tema, vamos nos ocupar dos dois últimos pensadores citados.

"O que Heráclito chama de *logos* e o que ele pensa nessa palavra é o mais obscuro da palavra desse pensador" (HEIDEGGER 1998: 255).

Nesta afirmativa, Heidegger sintetiza seus vários anos de exegese da obra de Heráclito, como podemos ver especialmente nos comentários sobre o fragmentos 50 e 60, que versavam sobre o lógos e sobre *Aletheia*, nas preleções "A origem do Pensamento Ocidental (1943)", "Lógica. A doutrina heraclítica do lógos (1944)" e no seminário de inverno 1966/1967 com E. Fink. Acompanhando a preleção "A origem do pensamento Ocidental" vamos reencontrar nosso tema.

Para Heidegger, pois, o que se desentranha da leitura e reflexão dos fragmentos é uma opacidade ao pensamento, opacidade quando este não se integra ao relato que o sustenta. De Heráclito se pode dizer o mesmo de um texto dramático, o qual nunca está desvinculado de seu dramatização. As falas são as rubricas da cena. A palavra final sobre os fragmentos será sempre uma redução se não levar em conta esta experiência representacional que atualizam. A hesitação entre a opção mimética e a tradução conceptual, que doa o efeito de um estranhamento à recepção da obra de Heráclito, está no intérprete. O contradito desempenhado se atualiza na estrutura da realidade pela convivência da perspectiva limitada do representado e pelo movimento de integração da representação.

Não é à toa que Heidegger escolhe para seus comentários sobre Heráclito duas anedotas. Da estória ascendemos à História (Guimarães Rosa). Em Aristóteles (*De part. Anim.*, A5 645 a 17 ff.) temos a primeira anedota: "diz-se (numa palavra) que Heráclito assim teria respondido aos estranhos vindos na intenção de observá-lo. Ao chegarem, viram-no aquecendo-se junto ao forno. Ali permaneceram, de pé (impressionados sobretudo porque) ele os (ainda hesitantes) encorajou a entrar, pronunciando as seguintes palavras: 'Mesmo aqui, os deuses também estão presentes.' "

Mais que a etiologia de um fragmento, aqui se representa a assimetria entre a expectativa da anônima platéia e a personagem Heráclito. Eles divergem quanto ao proceder da prática cultual. "Heráclito lê nas suas fisionomias a curiosidade decepcionada" (HEIDEGGER 1998:23). Os atos de Heráclito são interpretados pelos anônimos como que "marcados pelo caráter de exceção, raridade excitação, por oposição à vida cotidiana" (HEIDEGGER 1998:22-23). A oposição está no modo como se participa de uma situação a qual, pela reposição dos atos, conserva certa orientação habitual. O não habitual do comportamento de Heráclito parte

da mudança dessa orientação, fundamentando-se, logo, no habitual. O proceder de Heráclito, "como um olhar a tal ponto compenetrado no ordinário que, atravessando-o e perpassando-o, é o próprio extraordinário que se expõe na dimensão do ordinário. (HEIDEGGER 1998: 24)", é um estranhamento que se interroga pelo Mesmo. No inaparente do cotidiano ali está o que se julgava impossível. Este olhar de Heráclito, contraposto à admiração decepcionada da platéia, é o olhar teórico, que designa "no sentido genuíno da palavra o *theoros* é, pois, o espectador que, através do tomar-parte, participa do ato festivo e, através disso, ganha sua distinção de direito sagrado" (GADAMER 1997: 206).

Heráclito é o *theoros*, corista-dialogante da realidade representada em sua tensão compreensiva. Não agindo como se espera, Heráclito atua sobre a recepção. As palavras que diz após o drama do olhar assinalam que a dissonância cognitiva é porta-voz de um *déficit* de entendimento. Se os anônimos não compreendem que ele cultua o mesmo deus junto ao forno, ao invés de orar no templo, não conhecem seus atos, não ganharam com sua constante atividade um saber sobre seu fazer. O prélio entre os divergentes nos diz mais que diferença de opiniões. Incide sobre a participação naquilo que divergem. "Mesmo aqui os deuses estão presentes" ecoa como o *logos* de uma situação que nos diz mais que a pontualidade do momento. A assertiva interroga-se sobre a gênese de nossas práticas, sobre o vínculo com os contextos. Se não conseguem perceber que em outro espaço realiza-se o mesmo culto, significa que o culto mesmo carece de realidade ao se localizar no exíguo topos do já sabido. O que os anônimos estão perdendo, ironicamente, é o lugar, é o ponto-origem, o horizonte da participação, a situação que os dramatiza.

A segunda anedota é inversão da primeira, complementar encenação do mesmo drama. Lá conta-se que Heráclito "dirigiu-se, porém, ao santuário de Ártemis para lá jogar dados com as crianças; voltando-se aos éfesos que se puseram ao pé ao seu redor, exclamou: seus infames, o que estão olhando espantados? Não é melhor fazer o que estou fazendo do que cuidar da *Pólis* junto com vocês?" (HEIDEGGER 1998: 25).

Nesta cena temos novamente os mesmos personagens mas agora dispostos na intensificação do conflito anteriormente representado. Se antes o anônimo não via no cotidiano o sagrado e estranhava, agora no

sagrado estranha o cotidiano. Antes, longe do sacro lugar não viam o divino atuar; em após, no coração da deusa, não vem nada de religioso nos jogos. Ao contrário, vêem neste inútil divertir uma profanação. Novamente sob este olhar que se aguçou em desentendimento frente ao evento extracotidiano, Heráclito interfere mas com ira. Antes podiam não ter percebido a proximidade com o sagrado, pois o sagrado não estava em próprio lugar. Mas agora dentro do templo não conseguem perceber que os divinos não deixam de nos assistir?

O tempo da vida, crianças brincando. A participação que exige uma modificação da subjetividade não ignora o fazer como saber, como saber-se. "Um pensador de quem se espera seriedade e profundidade ocupa-se com jogos infantis" (HEIDEGGER 1998: 26). Seu pensar interroga a natureza dos vínculos, frente ao conhecimento/ desconhecimento do acontecer das realizações. O jogo Heráclito não o joga somente com as crianças e elas com ele. Joga com a comunidade, com os anônimos em sua volta, com a platéia. O que se apresenta é mais do que se representa, "é um representar de tal modo que apenas o representado é" (GADAMER 1997: 191). As falas de Heráclito são a legibilidade dessa representação. O jogo representa-se como jogo, como disposição de uma realidade a partir de sua configuração. Pensar o jogo, é pensar a mímesis, pensar o que se representa, é representar o pensamento envolto em sua situação de mímesis.

A mímesis em Heráclito é dramática. Por sempre partir de uma situação, vendo que "todo presente tem seus limites" (GADAMER 1997: 451), Heráclito conjuga drama e representação da realidade. Sabe bem que o pensar é uma experiência que toma desta atividade a matéria para sua expressão. O jogo é o *logos* de uma experiência na qual se aprende os limites de uma situação pela sua possibilidade expressiva. Aqui o *logos* é a dramatização das capacidades interpretativas do jogador. Heráclito jogou este jogo , pensou este *logos*.

Gadamer, interrogando-se sobre a compreensão humana, também vai pensar esse *logos* que se representa e se dramatiza. Vai pensar o drama através do jogo. Vai pensar o jogo do *logos*. A estrutura do jogo é a estrutura do *logos*. Não há pensamento sem situação, sem dramatização de uma experiência, que entre os gregos, por Heráclito, é experiência teórica, como vimos.

O sucesso de uma filomitia ou de uma mitosofia em Atenas no século V a.C. (veja- se o caso de Platão e da tragédia), que chegou até nós na atividade hipercrítica racionalista e irracionalista, autoriza-nos a desconfiar da existência do seguinte fato: formas não discursivas guardavam um tipo de conhecimento que mesmo o criticismo sofista não conseguiu eliminar.

Que o mito se represente em uma tragédia ou se faça a comédia da razão, é algo que nos interessa pela presença do que continua rondando a História. Daquilo que não basta apenas falar e discorrer, constitui-se como saber que perdura. E como memória, representa-se.

O fato é que para o que existia como condição de historicidade ainda não se inventou outro meio senão participar, através de reiterada atualização. O que é, só permanece porque vincula. E isso não é uma descoberta, é um acatamento.

A História nasce como tradição da qual nosso somos uma vulgata (VEYNE 1987:21), corrigindo e completando essencial e eventualmente. Esta dimensão correlativa não nos faz perguntar se isso é verdade, se isso existe. Na partilha e na incursão do sujeito naquilo que ele não é mais que se torna o fundamento de sua mundividência vive-se. O alvo determina o efeito; quem não buscar, soçobra.

O mito, aquele outro mundo que não este, o extracotidiano se apresenta como interlocutor que não cessa de permanecer distante. É como acontecimento que o mito é presente, indevassável fronteira rigorosamente colocada entre nós e o que nos limita. E isto não é uma idéia. Trata-se de uma situação. Heráclito sabia disso. Eudoro de Sousa também. O *logos* nos apela para este drama. Mesmos são os caminhos que descem e sobem (Heráclito, fr. 60) pois o revezamento dos transeuntes só se faz pela vigência do percurso.

A cena se abre diante nós, como realidade constituída, após mais de dois mil e quinhentos anos. Ironicamente, a mímesis fundamenta o *logos*, como bem Eudoro de Sousa observou e descreveu em Horizonte e complementaridade. A teoria, o olhar pensante que ronda o Ocidente, é o teatro de sua figuração.

Ironicamente, então, é a Tradição sobre a mímesis que subage na Cultura Ocidental (AUERBACH 1987).

BIBLIOGRAFIA[113]

ADRADOS, F. R. El sistema de Heráclito. Estudio a partir del léxico. *Emerita*. 41.1(1973):1-44.

AFONASINA, A. The Birth of Harmony Out of The Spirit of Tekhe ΣΧΟΛΗ 6.1(2012):68-75.

ARNOLD, I. R. "Festivals in Ephesus". *American Journal of Archeology* 76(1972):17-22.

AUERBACH, E. *Mímesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AUSTIN, R. Greek Board Games. *Antiquity* 14(1940):257-271.

BACKMAN, J. "Towards a Genealogy of the Metaphysics of Sight: Seeing, Hearing, and Thinking in Heraclitus and Parmenides" In: *Phenomenology and Metaphysics of Sight*. A. Cimino & P. Kontos. Leiden: Brill, 2016:11-34.

BAKAREZOS, E.; VATHIS, V.; BREZAS, S.; ORPHANOS Y. & PAPADOGIANNIS, N. A. Acoustics of the Chelys – An ancient Greek tortoise-shell lyre *Applied Acoustics* 73(2012): 478-483.

BARBERA, A Placing Sectio Canonis in Historical and Philosophical Contexts *The Journal of Hellenic Studies* 104(1984):157-161.

BARBERA, A. Arithmetic and Geometric Divisions of the Tetrachord. *Journal of Music Theory* 21. 2 (1977):294-323.

BARBERA, A. *The Euclidean Division of the Canon.* Greek and Latin Sources. University of Nebraska Press, 1991.

BARKER, A. "Heterophonia and Poikilia: Accompaniments to Greek Melody" In: B. Gentili & F. Perusino (Eds.) *Mousike. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comoti*. Pisa/Roma: Instituti Editoriali e Poligrafici Internaczionali, 1995, 41-60.

BARKER, A. "Words for Sounds" In: C. Tuplin & T. E. Rihll (Eds.) *Science and Mathematics in Ancient Greek Culture*. Oxford University Press, 2002, 22-35.

BARKER, A. *Greek Musical Writings*. I and II. Cambridge University Press, 1984 e 1990.

BARKER, A. *Greek Musical Writings*. I and II. Cambridge University Press, 1984 e 1990.

---

[113] Grande parte de publicações de minha autoria estão disponíveis no link: https://brasilia.academia.edu/MarcusMota.

BARKER, A. Three Approaches to Canonic Division. *Apeiron* 24.4(1991): 49-84.

BARKER, A. *The Science of Harmonics in Classical Greece.* Cambridge University Press, 2007.

BARNABÉ, A. "Expressiones polares en Heráclito" In: E. H. Picone (Ed.). *Nuevos Ensayos sobre Heráclito. Actas del Segundo Symposium Heracliteum*. Universidad Nacional Autónoma del Mexico, 2009, 103-138.

BARNES, J. "Aphorism and Argument". In: K. Robb (Ed.) *Language and Thought in Early Greek Philosophy*. La Salle: Hegeler Institute, 1983: 91–109.

BEERDEN, K. *Worlds Full of Signs. Ancient Greek Divination in Context*. Leiden: Brill, 2013.

BÉLIS, A. À propos de la construction de la lyre. *Bulletin de Correspondance Hellénique* 109.1(1985):201-220.

BENJAMIN, A. Raving Sibyls, signifying Gods: Noise and Sense in Heraclitus Fragments 92 and 93. *Culture, Theory and Critique* 46.1(2005): 75-90.

BERNSTEIN, J. *Parataxis in Heraclitus, Hölderlin, and Mayakowsky*. Tese de doutorado, Universidade de Yale, 1999.

BOSSIER-JACQUEMONT, A. *Les Oulipiens antique : pour une anthropologie des pratiques d'écriture à contraintes dans l'antiquité.* Tese de doutorado, Paris 7, 2009.

BOTH, W. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, 2010.

BOUVIER, D. *Le Sceptre et al Lyre*. Grenoble: Jérôme Millon, 2002.

BOWEN, A. C. The Foundations of Early Pythagorean Harmonic Science: Archytas, fragment 1', *Ancient Philosophy* 2(1982): 79–104.

BRAY, J; GIBBONS, A. & McDALE,B. *The Routledge Companion to Experimental Literature.* Londres/ Nova York: Routledge, 2012.

BUDCRICK, S. *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge University Press, 2005.

BUNN, J. *Wave Forms: A Natural Syntax fo Rhythmic Language*. Stanford University Press, 2002.

BURKERT, W. "The Making of Homer in the sixth century BC: Rhapsodes versus Stesichorus", in D. L Cairns (Ed.), *Oxford Readings in Homer's Iliad*, Oxford, Oxford University Press, 2001, 92–116.

CASADESÚS, F. A La Búsqueda del Lector Perspicaz: El Caso de Heráclito. *Estudios Clássicos*, 121(2002): 95-105.

CASERTANO,G. "A cidade, o verdadeiro e o falso em Parmênides" in *Kriterion* 116(2006):307-327.

CASSIN, B. (Ed.) *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon.* Princeton University Press, 2004.

CAVAGNA, M. & MAEDER, C. (Eds.) *Philology and Performing Arts. A Challenge.* Presses Universitaires de Louvain, 2014.

CAYE, P.; MALHOMME, F.; RISPOLI,G. M.; WERSINGER, A. G. (Eds.) *L'Harmonie, entre philosophie, science et arts, de l'Antiquité à l'âge moderne*. Napoli: Gianni Editore, 2011.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck,1984.

CHITWOOD, A. Heraclitus αἰνικτὴς Heraclitus and the Riddle. *Studi Classici e Orientali,* 43(1995):49-62.

CHITWOOD,A. *Death by Philosophy: The Biographical Tradition in the Life and Death of the Archaic Philosophers Empedocles, Heraclitus, and Democritus* University of Michigan Press, 2004.

COLLINS, D. *Master of the Game. Competition and Performance in Greek Poetry*. Center for Hellenic Studies.2004.

CONCHE, M. *Héraclite. Fragments*. Paris: PUF, 1986.

COOK, A. Heraclitus and the Conditions of Utterance. *Arion* 2(1975):431-481.

COSTA, A. *Heráclito. Fragmentos Contextualizados*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

CREESE, D. *The Origin of the Greek Tortoise-Shell Lyre.* Dissertação Master of Arts, Dalhohousie University, 1997. Link: http://www.nlc-bnc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/mq24822.pdf .

CREESE, D. *The Monochord in Ancient Greek Harmonic Science*. Cambridge University Press, 2010.

CURTIUS, E. *Literatura européia e idade media latina*. São Paulo: HUCITEC, 1996.

DE CERTEAU, M *A invenção do cotidiano I.As artes de Fazer*. Rio de Janeiro:Vozes, 2000.

DE CERTEAU,M, GIARD, L. e MAYOR, P., *A invenção do cotidiano II. Morar. Cozinhar*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

DEICHGRABER, K. *Rhythmische Elemente im Logos des Heraklit*. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaftten und der Literatur, 1963.

DILCHER, R. " How Not to Conceive Heraclitean Harmony" In*: Doctrine and Doxography. Studies on Heraclitus and Pythagoras*. D. Sider & D. Obbink (Eds.) Berlin: De Gruyter,2013,263-280.

DOMENÉ, F. G *Los teoricos menores de la musica griega. Euclides, Nicomaco de Gerasa y Gaudencio.* Tese de Doutorado, Universidad de Murcia 2010.
Link: www.interclassica.um.es .

DOUGLAS, M. *Thinking in Circles. An Essay on Ring Composition*. Yale University Press, 2007.

DUCHESNE-GUILLEMIN, M. Survivance orientale dans la désignation des cordes de la lyre. *Syria* 44.33-4(1967)233-246.

DUMOULIN, D. Die Chelys. Ein altgriechisches Saiteninstrument, Teil I. *Archiv für Musikwissenschaft* 49.2(1992):85-109.

DUMOULIN, D. Die Chelys. Ein altgriechisches Saiteninstrument, Teil II. *Archiv für Musikwissenschaft* 49.3(1992):225-257.(1992a)

EIDSHEIM, N. S. *Sensing Sound: Singing and Listening as a Vibrational Practice.* Duke University Press, 2015.

ELLIS, R. M. *Heraclitus'Children: Bodies, Brains, and Culture at Play*. Tese de Doutorado, University of Southern California, 2011.

ERLMANN, V. *Reason and Ressonance: A History of Modern Aurality*. Zone Books, 2010.

EVELYN-WHITE, H. *Hesiod. The Homeric Hymns and Homerica*. Harvard University Press, 1982.

FINKENLBERG, A. *Heraclitus and Thales'Conceptual Scheme: A Historical Study*. Brill, 2017.

FRANKLIN, J. C Diatonic Music In Greece: A Reassessment of Its Antiquity. *Mnemosyne* 56.1(2001):669-702.

FRANKLIN, J. C. "Musical Syncretism in the Greek Orientalizing Period", In: E. Hickmann and R. Eichmann (Ed.) *Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnungen. Studien zur Musikarch*äologie*.* 3(2002): 441-451.

FRANKLIN, J. C. "Remembering Music in Early Greece" In S. Mirelman (Ed.) *The Historiography of Music in Global Perspective*. Gorgias Press, 2010, 9-50.

FRANKLIN, J. C. Harmony in Greek and Indo-Iranian Cosmology *Journal of Indo-European Studies* 30.1,2(2002):1-25.

FRANKLIN, J. C. *Kinyras. The Divine Lyre.* Center For Hellenic Studies/Harvard University Press, 2015.

FRANKLIN, J. C. The Language of Musical Technique in Greek Epic Diction *Gaia* 7(2003):295-307.

FREITAS, G.A. *Sobre o Estilo, de Demétrio. Um olhar crítico sobre a Literatura*

Grega. Dissertação de Mestrado- UFMG, 2011.

FURLEY, D. J. *Aristotle On the Cosmos.* Harvard University Press, 1955.

GADAMER, H. G. *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GARCIA Jr., L. *Homeric Temporalities. Simultaneity, Sequence, and Durability in the Iliad.* Los Angeles. Tese de Doutorado, University of California, 2007.

GEEST, D. & GORIS, A. Constrained Writing, Creative Writing: The Case of Handbooks for Writing Romances. *Poetics Today* 31.1(2010):81-106.

GOFFMAN, E *A representação do eu na vida cotidiana*. 8.ª edição, Rio de Janeiro: Petrópolis, 1999. (Primeira edição em 1959.)

GOFFMAN, E *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. 2.ª ed. Boston: Northeastern University Press, 1986. Primeira edição em 1974.

GOFFMAN, E. *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

GOLDMAN,J. Bibliographie sélective des articles et des ouvrages musicologiques sur R. Murray Schafer. *Circuit : musiques contemporaines*, 11.2 (2000):77-82.

GRANGER, H. Argumentation and Heraclitus's Book. *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 26(2004):1-17.

GROTOWSKI, J. *Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002. (Primeira edição em francês em 1968).

GURD, S. A. *Dissonance: Auditory Aesthetics in Ancient Greece*. Fordham University Press, 2016.

GUTZWILLER, K. "Style and Dialect in Meleager's HeraclitusEpigram". In: E. Sistakou & A. Rengakos (Orgs.) *Dialect, Diction, and Style in Greek Literary and Inscribed Epigram*. De Gruyter, 2016, 256-268.

HAGEL, S. *Ancient Greek Music. A New Technical History*. Cambridge University Press, 2009.

HAGEL, S. Tuning, Scales, and Tonal Systems in Antiquity. s/d. Link: https://www.academia.edu/23559474/Tunings_scales_and_tonal_systems_in_antiquity.

HÄGG, T. Hermes and the Invention of the Lyre. An Ortodox Version. *Symbolae Osloenses* 44(1989):36-73.

HALLIWELL, S.; FYFE, W. H.; RUSSELL, D. ;ROBERTS, R. & INNES, D. *Aristotle's Poetics. Longinus On The Sublime. Demetrius On Style*. Harvard University Press, 1995.

HANSEN, M. H. (Org). *The Return of the Polis. The Use and Meanings of the Word Polis in Archaic and Classical* Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007.

HEIDEGGER, M. *Heráclito*. Rio de Janeiro:Relume Dumará, 1998.

HEIT, H. “Nietzsche’s Genealogy of Early Greek Philosophy” In: A. Jensen & H. Heit (Orgs.) *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*. Bloomsbury, 2014, 217-232.

HENRICHS, A. “What is Greek God” In: J. Bremer & A. Erskine (Eds). *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations*. Edinburgh University Press, 2010, 19-42.

HÖLSCHER, U. “Paradox, Simile, and Gnomic Utterance in Heraclitus” In: P. D. Mourelatos (Ed.) *The Pre-Socratics: A Collection of Critical Essays*. Princeton University Press, 1984, 229-238.

HUFFMAN, C *Archytas of Tarentum: Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*. Cambridge University Press, 2005.

HUFFMAN, C. The Autenticity of Archytas 1. *The Classical Quarterly* 35.2(1985):344-248.

HUFFMAN, C. Heraclitus’ Critique of Pythagoras’ Enquiry in Fragment 129 *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 35(2008):19-47.

HUSSEY, E. “Heraclitus” In: A. Long (Ed.) *The Cambrige Companion to Early Greek Philosophy.* Cambridge University Press, 1999, 88-112.

ILIEVSKI, P. H. (1993) “The Origin and Semantic Development of the Term *Harmony*” In: D. Sansone (Ed.) *Studies in Honor of Miroslav Marcovich.* Illinois Classical Studies, Vol. XVIII, 19-29.

ISER, W. *O ato da leitura. Vol I e II*. São Paulo Editora Ática, 1996, 1999.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura*; uma teoria do efeito estético. São Paulo: 34, 1996, 1999. (2 vols.)

JAN, K. *Musici scriptores Graeci*. Stuttgart/Leipzig: Teubner, 1895.

JOHNSTONE, H. *Heraclitus*. *Bryn Mawr Commentaries*, 1984.

KHAN, C. ‘Writing Philosophy: Prose and Poetry from Thales to Plato’, in H. Yunis (ed.), *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece.* Cambridge, 2003,139–161.

KHAN, C. *The Art and Thought of Heraclitus.* Cambridge University Press, 1979. Há agora a tradução brasileira pela Paulus, 2009.

KIDD,S. *Nonsense and Meaning in Ancient Greek Comedy*. Cambridge University Press, 2014.

KIRK, G. S. *Heraclitus. The Cosmic Fragments*. Cambridge University Press, 1975 (Original de 1955).

KIRK, G. S. The Michigan Alcidamas-Papyrus; Heraclitus Fr. 56d; The Riddle of the Lice. *The Classical Quarterly,* 44.3/4 (1950):149-167.

KIRK, G. S Heraclitus and Death in Battle (FR. 24D). *The American Journal of*

Philology 70. 4 (1949):384-393.

KURKE, L. Ancient Greek Board Games and How to Play Them. *Classical Philology* 94.3(1999): 247-267.

LAKS, A. & MOST, G. (Eds.). *Early Greek Philosophy. Early Ionian Thinkers. Part 2*. Harvard University Press, 2016.

LAMPRIDES, X. A. *HRAKLEITOS*. Patras: Kleio, 1996.

LANDELS, J. *Music in Ancient Greece and Rome*. Londres: Routledge, 1999.

LAVIGNE, D. "Archilocus and Homer in the Rhapsodic Context" In: CAREY, C. & SWIFT, C. (Eds.) *Iambus and Elegy: New Approaches*. Oxford University Press, 2016,74-100.

LAYNE, J. M. *The Enculturative Functions of Toys and Games in Ancient Greece and Rome*. Dissertação de Mestrado, University of Maryland, 2008.

LEBEDEV, Andrei. *The Logos of Heraclitus: a Reconstruction of his Thought and Word*. Saint Petersburg: Nauka Publishers, 2014. Link: https://www.academia.edu/8188629/Andrei_Lebedev_New_edition_of_Heraclitus_2014_Samples

LESHER, J. H. *(Ed.) Xenophanes of Colofon. Fragments*. Text, Translation and Commentary. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

LEVIN, F. *Greek Reflections on the Nature of Music*. Cambridge University Press, 2009.

LIPPMAN, E. A. *Musical Thought in Ancient Greece*. Columbia University Press, 1964.

LORD, A. *The Singer of Tales*. Harvard University Press, 2000.

MAAS, M. & *Stringed Instruments of Ancient Greece*. Yale University Press, 1989.

MAAS, M. On the Shape of the Ancient Greek Lyre. *The Galpin Society Journal* 27(1974):113-117.

MAAS, M. & SNYDER, J. M. *Stringed Instruments of Ancient Greece*.
Yale University Press, 1989.

MACLAREN, C. A. *Clarifying Obscutirity. Heraclitean Darkness in Plato and Aristotle*. Tese de Doutorado, Stanford University, 2003.

MAILMAN, J. An Imagined Drama of Competitive Opposition in Carter's SCRIVO IN VENTO, with Notes on Narrative, Symmetry, Quantitative Flux and Heraclitus *Music Analysis* 28(2009):373-422.

MARCOVICH, M. *Eraclito. Framenti*. Edição italiana de *Editio Maior*. In: MARCOVICH; MONDOLFO& TÁRAN 2007:361-780.

MARCOVICH, M. *Heraclitus. Editio Maior*. Merida: The Los Andes University Press, 1967.

MARCOVICH, M.; MONDOLFO, R. & TÁRAN, L. *Eraclito. Testemonizanze, Imitazioni e Frammenti.* Milão: Bompiani, 2007.

MATHIESEN, T. J. An Annotated Translation of Euclid's 'Division of a Monochord'. *Journal of Music Theory* 19.2(1975):236-258.

MATHIESEN, T. J. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages.* University of Nebraska Press, 2000.

MAURIZIO, L. "*Technopaegnia* in Heraclitus and the Delphic Oracles: Shared Compositional Techniques " In: J. Kwapisz; D. Petrain & M. Szymansky (Eds.) *The Muse at Play.Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*. Berlin: De Gruyter, 2013, 100-120.

MAY, R. Les jeux de table en Grèce et á la Rome. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1(1995) 51-61.

MONBRUN, P. *Les Voix d'Apollon*. Presses Universitaires de Rennes, 2007.

MOORE, T. Song in the Greek Classroom. *Teaching Classical Languages* 4.2 (2013): 66-85.

MORSINK, C. E. *The Composition of New Music Inspired by Music Philosophy and Musical Theoretical Writings from Ancient Greece.* Tese PhD em Música, University of London, 2013. Link: http://research.gold.ac.uk/9149/.

MOST, G. "Heraclitus Fragment B 52 DK (On OF 242)" In: Herrero JAUREGUI, M.; CRISTOBAL, A; SANTAMARIA, M. *et al.* (Eds). *Tracing Orpheus. Studies of Orphic Fragments*. Berlin: Gruyter, 2011. 105-110.

MOST, G. "The poetics of early Greek philosophy" In: A. A. Long (Ed.) The *Cambridge Companion Early Greek Philosophy*. Cambridge University Press, 1999, 330-362.

MOTA, M. "O diferencial da diferença: A Alethopoiesis de Ronaldes de Mello e Souza" *Anais do 3. Congresso da Abralic.* São Paulo: Edusp, 1992, 607-612.

MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo. Investigações sobre elaboração, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

MOTA, M. Arte, Conhecimento e Jogo em H. G. Gadamer. *Revista VIS* 4(2005):76-85.

MOTA, M. *Imaginação Dramática*. Brasília, Texto&Imagem, 1998.

MOTA, M. *Ler e depois*. Brasília, Texto&Imagem, 1998.

MOTA, M. Arte,conhecimento e jogo em H-G. Gadamer. *Revista VIS (UnB)*, 4(2005):76-65.

MOTA, M. O teatro como metaestética:Subjetividade e jogo segundo H-G.Gadamer. *Revista VIS* (UnB) 4(2005): 86-94.(2005a).

MOTA, M. Performance e Inteligibilidade: Traduzindo Íon, de Platão. *Revista Archai*, Brasília, 2(2009):183-204.

MOTA, M. Eraclito e la città: la drammaturgia del quotidiano nei frammenti In: *Pensare la città: categorie e rappresentazioni*. Napoli: Lofredo Editore, 2010, 155-162.

MOTA, M. Heráclito e os eventos performativos. In: I. Bocayuva (Org.) *Filosofia e Arte na Grécia Antiga.* Rio de Janeiro: Nau /Hexis, 2011,83-101

MOTA, M. Entre Livros e Eudoro: Relato de algumas experiências. *Revista Archai: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*, 8 (2012):57-74.

MOTA, M. *Nos passos de Homero. Ensaios sobre Performance, Filosofia, Música e Dança a partir da Antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2013.

MOTA, M. *Imaginação e Morte. Ensaios sobre a Representação da Finitude.* Editora Universidade de Brasília, 2014.

MOTA, M. *Dramaturgia: conceitos, exercícios e análises*. Editora Universidade de Brasília, 2017.

MOURAVIEV, S. "Le livre d'Héraclite 2 500 ans après. L'état actuel de sa reconstruction". In: HÜLSZ, H. (Ed.) *Nuevos Ensayos sobre Heraclitus. Actas del Segundo Symposium Heracliteum*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, 11-74.

MOURAVIEV, S. *Heracliteia. III.3.A*. Academia Verlag, 2002.

MOURAVIEV, S. *Heracliteia. III.3.B/I*. Academia Verlag, 2006.

NAGY, G. *Plato's Rapsody and Homer's Music*.Cambridge University Press, 2002.

NEILS, J. & OAKLEY, J. *Coming of the Age in Ancient Greece: Images of Childhood from the Classical Past.* Yale University Press, 2003.

NEVES, M. H. *Gramática de Usos do Português*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

NIETZSCHE, F. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Lisboa, Elfos, 1995.

NIGHTINGALE, A. W. "*The Philosophers in Archaic Greek Culture"* In: H. A. Shapiro (Ed.) *Cambridge Companion to Archaic Greece*. Cambridge University Press, 2007:169–200.

PFISTER, M. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, 1988.

PÖHLMANN, E.&WEST,M.L. Documents of Ancient Greek Music. Oxford University Press, 2001.

POSTER, C. The Task of the Bow: Heraclitus' Rhetorical Critique of Epic Language. *Philosophy & Rhetoric* 39.1 (2006): 1-21

POWER, T. *The Culture of Kitharôdia*. Washington: Center fro Hellenic Studies, Harvard University Press, 2010.

PRZYBYSLAWSKI,A. Nietzsche Contra Heraclitus. *Journal of Nietzsche Studies* 23(2002):88-95.

PSAROUDAKES, S. «Οἱ ἀρχαῖες ἑλληνικὲς λύρες», Στὴ Μακεδονία ἀπὸ τὸν 7ο αἰ. πΧ ὡς τὴν ὕστερη ἀρχαιότητα. Μελέτες καὶ λήμματα γιὰ τὴν 3η ἐκθεσιακὴ ἑνότητα τῆς μόνιμης ἔκθεσης τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Θεσσαλονίκης. Thessaloníki, εκδόσεις Ζητρος, 2011,589-613.

PSAROUDAKES, S. The Arm-Crossbar Junction of the Classical Hellenic Kithara In: E. Hickmann&E.Laufs, & R. Eichmann (Eds). Music Archaeology of Early Metal Ages. Studien zur Musikarchäologie II, Orient-Archäologie 7, 2000,263-278.

PSAROUDAKES, S.&TERZES,C. *Organological Study and Physical Reconstruction of the Musical Finds (Chelys-Aulos-Harp) from the Tomb of the Poet, Daphne, Athens*. Research Project, 2013. Link: https://uoa.academia.edu/SteliosPsaroudakes .

PSAROUDAKES, S.&TERZES,C. *Organological Study and Physical Reconstruction of the Musical Finds (Chelys-Aulos-Harp) from the Tomb of the Poet, Daphne, Athens*. Research Project, 2013. Link: https://uoa.academia.edu/SteliosPsaroudakes .

RIBEIRO Jr, W. (Org.) *Hinos Homéricos*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ROBB, K. "*Preliterate Ages and the Linguistic Art of Heraclitus"*. In: K. Robb (Ed.) *Language and Thought in Early Greek Philosophy*. La Salle, Hegeler Institute, 1983, 152–206.

ROBERTS, H. Reconstructing the Greek Tortoise-Shell Lyre. *World Archeology* 12.3(1981):303-312.

ROBINSON, T. M. *Heraclitus. Fragments*. University of Toronto Press, 1991.

ROCCONI, E. *Le parole delle Muse: la formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*. Roma: Quasar, 2003.

ROCCONI, E. The Development of Vertical Direction in the Spatial Represention of Sound IN: E. Hickmann and R. Eichmann (Ed.) *Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnungen. Studien zur Musikarch*äologie. 3(2002): 389-392.

ROSÉN, H. B. *Early Greek Grammar and Thought in Heraclitus: the Emergence of the Article.* (The Israel Academy of Sciences and Humanities Proceedings, 7, 2.) Pp. 42. Jerusalem: The Israel Academy of Sciences and Humanities, 1988.

SANDYWELL, B. *Presocratics Reflexivity*. Londres/Nova York: Routledge, 1996.

SASSI, M. How Musical Was Heraclitus'Harmony? A Reassement of 22 B8,1051 DK. *Rhizomata* 3.1(2015):3-25

SCHAFER, M. *A afinação do mun*do. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

SCHAFER, M. *O Ouvido Pensante.* São Paulo: Editora Unesp, 1992.

SCHULTE-FORTKAMP, B. & LERCHER, P. "The Importance of Soundscape Research for The Assesment of Noise Annoyance at The Level of The Community",

2003. Dowloaded from www.sea-acustica.es/Bilbao03/aam008.pdf.

SERRA, C. *Intendere l'unità degli opposti: la dimensione musicale nel concetto eracliteo di armonia*. CUEM,2003.

SERRA, O. Recordação de Eudoro de Sousa. *Archai. Revista das Origens do Pensamento Ocidental*, 8(2012):129-136.

SETHARES, W. *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale*. Madison: Springer, 2005.

SHAPIRO, H. A. "*Mousikoi Agones*: Music and Poetry at the Panathenaic Festival." In: NEILS, J. (ed.). *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens.* Princeton: Princeton University Press, 1992, 53-75,

SHAPIRO, H. A. "Hipparchos and the Rhapsodes." In: DOUGHERTY, C; KURKE, L. (eds.). *Cultural Poetics in Archaic Greece: Cult, Performance, Politics. Oxford: Oxford University Press,* 1993, 92-107

SHIPTON, K. M. W. Heraclitus fr. 10: A Musical Interpretation. *Phronesis* 30.2(1985):111-130.

SIDER, D. The Fate of Heraclitus's Book in Later Antiquity. In: HÜLSZ,H. (Ed.) *Nuevos Ensayos sobre Heraclitus*. *Actas del Segundo Symposium Heracliteum*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009,443-458.

SNYDER, J. M. The Harmony of Bow and Lyre in Heraclitus fr. 51 DK. *Phronesis* 29.1(1984):91-95.

SOLOMOS, M. Da música ao som, a emergência do som na música dos séculos XX e XXI – uma pequena introdução. *Art Research Journal* 2.1(2015):54-68.

SOUSA, E. "Prolegômenos a uma filosofia da religião pré-helênica" In: *Anais Congresso Internacional de Filosofia.* São Paulo, IBF, 1956, 297-307.

SOUSA, E. "Teísmo, cosmobiologia e o princípio da complementaridade". In: *Anais do II Congresso Nacional de Filosofia.* São Paulo, 1959, 491-498.

SOUSA, E. *Arqueologia do Egeu*. Brasília, Manuscrito CEC/UnB, 1962.

SOUSA, E. "Orfeu ou acerca do conceito da filosofia antiga". *Revista Brasileira de Filosofia.* (1983) 163:384-399.

SOUSA, E. *Dioniso em Creta e outros ensaios*. S. Paulo, Duas Cidades, 1973.

SOUSA, E. (trad.) *As Bacantes*. São Paulo, Duas Cidades, 1974.

SOUSA, E. *Horizonte e complementaridade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

SOUSA, E. *O mesmo acerca do mesm*o. Brasília, Editora UnB, 1978.

SOUSA, E. *Mitologia.* Brasília, Editora UnB, UnB, 1980.

SOUSA, E. *História e mito (Mitologia II)*. Brasília, Editora UnB, 1981.

SOUSA, E. *Catábases: Estudos sobre as viagens aos infernos na Antiguidade*.

Annablume, 2013. (Edição, prefácio e notas por mim realizados).

SOUSA, E. *Filosofia Grega*. Brasília, Editora UnB, 1978. (Obra reeditada pela mesma editora em 2013, com notas e comentários por mim realizados).

SOUZA, R. "Horizonte e Complementariedade em Eudoro de Sousa" In: M. Gobbi, M. Fernandes, R. Junqueira (Orgs.). *Intelectuais Portugueses e a Cultura brasileira. Depoimentos e Estudos*. Editora Unesp/Edusc, 2002, 161-188.

SWEENEY, L. *Infinity in Presocratics: A Bibliographical and Philophical Study*. Martinus Nijhoff/The Hague, 1972.

TROWER, S. *Senses of Vibration: A History of the Pleasure and Pain of Sound*. Bloomsbury,2012.

TRUAX, B. *Acoustic Communication*. Ablex Publishing, 1984.

VAN ACKEREN, M. *Heraklit: Vielfalt und Einheit seiner Philosophie*. Peter Lang 2006.

VAN GRONINGEN, B. *La Composition litteráire Archaïque grecque:procédé et réalisations*. Amsterdã: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1958.

VERGADOS, A. *A Commentary on the Homeric Hymn to Hermes*. Berlin: De Gruyter, 2013.

VEYNE, P. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* Lisboa, Edições 70, 1989.

VIEIRA, Heraclitus' Bow Composition *The Classical Quarterly* 63.2(2013):473-490.

WALZER, R. *Eraclito. Racolta dei Frammenti e traduzionne italiana*. Firenze: G. C. Sansone, 1939.

WECOWSKI, M. *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet*. Oxford University Press, 2014.

WELCH, J. W. (Ed.) *Chiasmus in Antiquity: Structures, Analyses, and Exegesis*. Hildesheim: Gerstenberg Verlag, 1981.

WERSINGER, A. G. *La sphère et l'intervalle. Le schème de l'harmonie dans la pensée des anciens Grecs d'Homère à Platon*. Grenoble: Jérôme Millon, 2011.

WERSINGER, A. G. *Platon et la dysharmonie musicale:recherches sul la forme musicale*. Paris: Vrin, 2001.

WEST, M. L. *Ancient Greek Music*. Claredon Press, 1994.

WEST, M. L. The Singing of Homer and The Modes of Early Greek Music *The Journal of Hellenic Studies* 101(1981):113-129.

WEST, M.L. The Singing of Homer and The Modes of Early Greek Music *The Journal of Hellenic Studies* 101(1981):113-129.

WHITTAKER, H. "Board games and funerary symbolism in Greek and Roman

context” In: BOUVRIES, S. (Ed.) Myth and Symbol II. Symbolic Phenomena in Ancient Greek Culture. Norwegian Institute at Athens, 2004.

WIKERSON, D. *Nietzsche and the Greeks*. Continuum, 2006.

WINNINGTON-INGRAM, R. P The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre: A Theory Examined. *The Classical Quarterly* 6.3/4(1956):169-186.

WISEMAN, B. & PAUL, A. *Chiasmus and Culture.* New York: Berghahn Books, 2014.

WOLKOW, B. M. *Pratinas: A Philological Commentary*. Dissertation Phh Classics, Univesity of Santa Barbara, 2005.

WRIGHTSON, K. “An Introduction to Acoustic Ecology.” In: *The Journal of Acoustic Ecology*, 1(2000):10-13.